This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

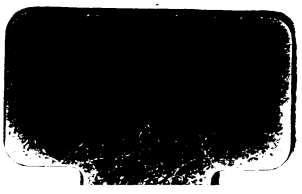
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600018367V



600018367V

Archäologische Studien

zu

einer Revision von

Müllers Handbuch der Archäologie

von

Dr. *H. B. Stark*,
a. o. Prof. zu Jena.

Besond. Abdruck aus der Zeitschr. f. d. Alterthumsw.

Wetzlar,
Verlag von G. Rathgeber.

1852.

221. a. 200.

Gedruckt bei *Rathgeber & Cobet* in Wetzlar.

Vorwort.

Hoffentlich wird dieser Gesammtabdruck der in einzelnen Heften der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft (Jahrg. 1852 No. 5 — 10. 28 — 31. 40 — 42) erschienenen Revision der Müller'schen Archäologie der Kunst nicht als überflüssig und den Besitzern des Werkes selbst werthlos erscheinen. Dem Verf. schien es nicht unzweckmässig eine Reihe von Resultaten und Ansichten, die ihm bei der wissenschaftlichen Arbeit, bei Betrachtung der Denkmäler, bei dem akademischen Vortrage sich herausgebildet haben, die aber als einzelne, selbständige Arbeiten noch mancher Erweiterung und Abrundung bedürfen würden, anzulehnen an ein Buch, das seine wie überhaupt die archäologischen Studien der jüngern Generation von ihrem Beginne an leitend, fördernd, zur Kritik anregend begleitet hat.

Dass er jetzt, ein Jahr nach Vollendung der Arbeit, manches anders, schärfer gefasst haben würde, dass vielfache Zusätze, Bestätigungen, Erweiterungen sich ihm aufdrängen, weiss er selbst nur zu gut. Möge denn die einmal gegebene Form und das Maass dieser Studien eine freundliche, wenn auch ernst eingehende Berücksichtigung finden!

Jena, im August 1852.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniss.

Anordnung und *Form* einer Archäologie der Kunst. Allgemeiner Theil. Kunstgeschichte. Uebersicht der Kunstdenkmäler. S. 2—8. Präcision, Maas der Vollständigkeit, Richtigkeit. S. 8—10.

Zur *Geschichte* der Archäologie der Kunst. Ihr Auftreten in Deutschland in der Zeit der Reformation: Pirkheimer, Ruttelius, Peutinger. S. 11. 12.

Zur *antiken Kunstgeschichte* S. 12—50.

Das Heraion zu Samos als dorischer und ionischer Bau S. 13. Verhältniss der griechischen Kunst zur jüngern Tyrannis S. 17. Praxiteles und sein Satyros Periboetos. Kunstwerke der Tripodenstrasse S. 18—23. Bryaxis und die Reliefs aus Antiochien S. 23. Protogenes: Ialysos und der ausruhende Satyr, zwei verschiedene Bilder S. 26—28. Die Kunst der Diadochenzeit. Die Pyra des Hephästion und der Einfluss asiatischer Kunstideen und Formen S. 29. 30. Tempel zu Hierapolis S. 31. Die Stilunterschiede der etruskischen Kunst S. 33. 34. Gesichtspunkte und Zusätze zur römischen Kunstgeschichte S. 36—40. Der Maler Aetion, Name, Zeit und Werke S. 40—47. Die Ptera der ägyptischen Tempel S. 48. Aenderungen und Zusätze zur semitischen und assyrischen Kunst S. 49. 50.

Zur *systematischen* Behandlung der antiken Kunst S. 50—75.

Zur Geschichte der Museen in Deutschland S. 51. Wesen und Lücken der Tektonik S. 54. 55. Die *βάψις χαλκοῦ καὶ διδήρου* und Sophokl. Ajax 651. S. 59. Edelsteine und Glas S. 60. 61. Bedeutung der Stoffe für plastische Darstellung und Anwendung der Farben S. 61. Die optische Technik und ihre Stellung zum Stil. Die Kunstformen und die Composition S. 62—64. Die Naturformen: Haupthaar und Bart. Alter der Götter. Nationale Bildung. Das Hässliche in der antiken Kunst S. 65—67. Verbindung der organischen Formen S. 68. Die Motivirung: Gattungen der Bewegungen. Kopf, Arm und Hand, Füsse, Lage des Körpers S. 70. Gewandung. Maass der Enthüllung. Bedeutung des Schmuckes. Motive der Gewandung S. 71—73. Die Attribute S. 74.

Zur *Denkmälerkunde* S. 75—103.

Danae auf einem Vasenbild der Sammlung Campana S. 76. 77. Das Relief von Aricia und der Tod des Aigisthos S. 79. 80. Ares ἀνιώμενος S. 80. 81. Venus auf dem Schwan S. 81. Das Neapeler Relief des thronenden Bakchos S. 82. 83. Das erotische Motiv des ἐναλλὰξ τὼ πόδε S. 84. Die Zeit der Asklepiosstatue zu Epidauros S. 85. Die Beflügelung nächtlicher Gottheiten S. 86. Orion und Kedalion S. 87.

Die Heroenideale S. 89. Herakles der Stierbändiger und ταυροφόρος S. 90. 91. Herakles und Auge in Byzanz S. 92. Theseus, Medea, Aigeus auf Reliefs S. 92. 93. Reiterstatue des Bellerophon in Antiochien, dann Byzanz S. 95. 96. Perseus und Andromeda in fünf Situationen S. 96. 97. Penelope und Eurykleia, ein Werk des Thrason in Ephesos S. 98. Iphigenia und Thoas oder Helena und Priamos? S. 98. Die Statue des Anakreon in Villa Borghese und die Beschreibung der Epigramme S. 100—102.

Das Resultat der neuern archäologischen Arbeiten und die noch zu lösenden Aufgaben S. 104. 105.

Auf den besondern Wunsch der Hinterbliebenen und Freunde des nun bereits vor 11 Jahren Dahingeschiedenen übernahm Herr Prof. Welcker die neue Ausgabe der Archäologie der Kunst, die, wie vielleicht in dieser Zeit kein anderes Handbuch für einen andern Zweig der Alterthumskunde, Verbreitung und Geltung besonders auch ausser Deutschland sich erworben hat und mit Recht als unentbehrliche Grundlage bei archäologischen Studien dient. Der hier genannte Herausgeber hielt es für seine Pflicht, den eigentlichen Bestand des Werkes so unverändert als möglich zu erhalten und zunächst die von dem Verf. in sein Handexemplar noch eingetragenen Zusätze einzureihen und zu revidiren, eine, wie er selbst erklärt, höchst mühsame Arbeit. Von seiner eigenen Seite suchte er mehr die Nachträge des Thatsächlichen aus der neuesten, sowie auch der älteren, noch nicht berücksichtigten Literatur in strenger, methodischer Auswahl zu geben, als sich Raum für eigene Ansichten und Bemerkungen aufzusuchen. Ob das Rechte ihm zur rechten Zeit dabei immer gegenwärtig gewesen (S. X), wolle er nicht entscheiden. Und auch selbst das ihm eigene, reiche, auf Reisen gesammelte handschriftliche Material wurde nur sparsam benutzt. Wenn dennoch die Seitenzahl von 720 auf 777 gestiegen ist, so werden wir diesen Zugang, der fast nur den Anmerkungen in ihrem engen Druck angehört, nicht gering anschlagen dürfen, vielmehr denselben gleichsam als Quintessenz der neuern Forschungen anzusehen haben. Was die Stellung des Herausg. zur ganzen Anlage des Buches betrifft, so hebt er mit Recht hervor, wie himmelweit das äusserliche Kennen der hier enthaltenen Thatsachen verschieden sei von dem wirklichen, lebendigen Erfassen auch nur eines Kunstwerkes, das allerdings

nicht überliefert werden kann. In der Denkmälerkunde hält er den von Müller eingeschlagenen mythologischen Weg nicht gerade für den einfachsten oder erschöpfendsten, für die Heroenwelt die Eintheilung nach Ländern und Stämmen geradezu für nachtheilig.

Mit diesen Bemerkungen wäre zunächst der Gesichtspunkt der Beurtheilung für den Refer. gegeben zugleich mit der Zeitgränze vom Ende des Jahres 1847 für die Berücksichtigung der archäologischen Literatur, wenn nicht das zu Grunde liegende *Werk selbst* durch seine Stellung zur Wissenschaft und zu dem archäologische Studien treibenden Publikum zu immer erneuter Prüfung aufforderte. Und wie wir es in der That als einen grossen Gewinn für diese, in ihrer wissenschaftlichen Methode so jungen Studien ansehen, dass ein solcher Mittelpunkt, ein Kern gleichsam gegeben ist, an dem sich die an und für sich immer zum Einzelsten strebenden Untersuchungen ansetzen können und immer von Neuem den Massstab und den Einfluss centralisirender Ideen erhalten, so müssen wir ebensosehr danach streben ein solches Buch, abgesehen von der Persönlichkeit des Verf. oder Herausgebers, von deren sonstigen Ansichten und Hypothesen zu betrachten und ihm das Recht zu dieser Bedeutung und den Charakter zugleich als *Forderung* hinzustellen.

So glauben wir, wird das Werk, dem der Name eines Otfr. Müller als des ersten Schöpfers immer bleiben wird, in einer nächsten Behandlung manche bedeutende Umwandlung zu erfahren haben. Indem wir in dem Folgenden aufmerksam prüfend der jetzigen Gestalt und dem Inhalte des Werkes nachgegangen sind, dabei an geeigneter Stelle uns Raum lassend für allgemeine, organisirende Ansichten, sowie für die genauere Behandlung von einzelnen, wie uns scheint, unrichtig behandelten engeren Aufgaben, hoffen wir nicht ganz unbrauchbare Vorstudien zu einer solchen Umwandlung dem archäologischen Publikum vorzulegen.

Die erste und nicht unwichtigste Frage ist die nach der *Anordnung* des Stoffes, die nie ohne Einfluss auf die Behandlung desselben bleibt und dem Ganzen die bequeme oder wahrhaft wissenschaftliche Form

giebt. Für die Archäologie der Kunst ist sie von besonderer Schwierigkeit, da die wissenschaftliche Erkenntniss der in dem sichtbaren Stoffe erscheinenden *Kunstdarstellungen* des Alterthums durchaus nicht zusammenfällt, ja oft nur wenig *unmittelbar* zu thun hat mit der Kunst*geschichte* etc., mit der Erkenntniss der Entwickelung der Kunstideen im ganzen Leben der Völker. Die Frage nach der Entstehungszeit und nach dem Urheber irgend eines künstlerischen Werkes ist gewöhnlich eine der ersten bei dilletantischen Betrachtern, aber sie kann eben so selten mit auch nur irgend einer grösseren Bestimmtheit gelöst werden, ja sie tritt für die Erfassung des Monumentes zunächst ganz und gar zurück, wenn man überhaupt mehr will, als eine aussen angehängte Etikette. Bildet doch die in ihren Fundorten über den ganzen Erdboden der alten Welt, in ihrer jetzigen Aufbewahrung fast über die Erde ausgebreitete Masse der hier in Betracht kommenden Denkmale die bunteste Reihe von Gegenständen, die bald in näherer, bald in gar keiner sichtlichen Verbindung mit den Epochen der Völkergeschichte, aber doch auf dem gemeinsamen Boden eines über einen Theil Asiens, Griechenlands, der italischen Völker und dann der römischen Culturstätten verbreiteten Formsinnes stehen, bei denen die zeitliche Stellung oft ein verschwindendes Moment ist gegenüber der Darlegung bestimmter Kunstgattungen, eines bestimmten Verhältnisses zur Natur oder zur Ideenwelt. Und kann man den Kunstdenkmalen doch nur in ihrer eignen Sphäre, also in der Erfassung des Architektonischen, Plastischen, Malerischen nahe treten, während die grösste literarische Belesenheit so unmittelbar an sie herangebracht das Auge eher blind macht als öffnet! Und auf der andern Seite wird die Geschichte der Künstler, Kunstschulen, der wechselnden Kunstobjekte, Kunstansichten nur gar zu leicht belastet und verwirrt mit vorschnellem Vertheilen der Monumente unter die Kunstperioden. Verfahre man in dieser nur eines Theils, was die literarischen Quellen betrifft, mit strenger philologischer Kritik und hebe man die zeitlich ganz sicher durch sie gestellten Monumente gleichsam als Ecksteine heraus, an denen sich dann

die strengste künstlerische Auffassung und Kritik erst zu prüfen hat, um auch weiter andern Denkmalen ihren geschichtlichen Platz anzuweisen. Ref. muss daher die Scheidung der Kunst*geschichte* und der *Denkmälerkunde*, wie sie in Müllers Archäologie festgehalten, für nothwendig erklären, so sehr sich auch neuere Stimmen dagegen erhoben und eine Abrundung verlangt haben da, wo es noch keine giebt, auch nicht leicht geben wird. Ja, er wird, wie an den einzelnen Punkten zu zeigen ist, noch eine strengere Ausscheidung des Stofflichen von dem Geschichtlichen verlangen.

Aber wir müssen hier weiter gehen und uns nach der Müllerschen Eintheilung näher umsehen. Müller schickt dem ganzen Werke eine *Einleitung* voraus, worin theils die Grundbegriffe einer Theorie der Kunst, besonders der bildenden gegeben sind, theils eine kurze Geschichte der archäologischen Studien und Wissenschaft selbst. Unmittelbar darauf folgt die *Geschichte* der Kunst und zwar so, dass die Geschichte der ungriechischen Völker als der Aegypter, Semiten, Assyrer, Perser und Inder als Anhang beigegeben sind, die der italischen Völker vor Zerstörung Korinths zwischen die griechische und griechisch-römische eingeschoben ist. Das Ganze zerfällt in 5 Perioden, in denen allgemeine Charakteristik und Geschichte der einzelnen Künste getrennt sind. Der zweite Theil, die *systematische* Behandlung beginnt mit einem *propädeutischen* Abschnitt über Geographie der Kunstdenkmäler, giebt dann eine *Tektonik*, worin Architektur und Lehre der Gefässe und Geräthe begriffen sind und wo von dem Stoff zu den einfachen, zusammengesetzten und allgemeinen Formen übergegangen wird. Einen bei weitem ausgedehntern Raum nimmt dann die systematische Behandlung der Plastik und Malerei ein, die zuerst die Stoffe und ihre mechanische Technik behandelt, dann eine sogenannte optische Technik anfügt, in welcher von den Kunstgattungen, von Grösse, Perspective die Rede ist. Es folgen die Formen der bildenden Kunst, wie sie der Natur und dem Leben entnommen sind; entgegen sind dem die von der Kunst geschaffenen Formen gestellt. Hierunter begreift der Verf. die Kunstgattungen von Neuem, dann die Formen der Composi-

tion. Die letzte und ausgedehnteste Unterabtheilung giebt uns die *Gegenstände* der bildenden Kunst, d. h. ein wissenschaftliches Repertorium und Behandlung der einzelnen Kunstdenkmäler nach den Stoffen, so dass zuerst eine Kunstmythologie vorangeht, dann Gegenstände des Menschenlebens theils individueller, theils allgemeiner Art, endlich Gegenstände aus der übrigen Natur folgen. Wir haben hier ausser der philosophischen Einleitung zwei ganz selbständig nebeneinander hergehende, in sich scheinbar wissenschaftlich geordnete Theile, die an vielen Punkten auf einander Rücksicht nehmen, sich wiederholen, aber nicht nothwendig sich bedingen, oder in einer Stufenfolge aufsteigen. In dem ganzen ersten Theile wird mit Begriffen, mit Kenntnissen operirt, die in dem folgenden erst ausführlich dargelegt werden: ich nenne nur die ganze architektonische Gliederung, die Grundformen der Gebäude, überhaupt die ganze Technik, ebenso den Stil, die Lehre der Idealformen u. s. w. Aber gerade dadurch entsteht die Nothwendigkeit eine Menge von Sachen theilweise erst zu behandeln, mehr beiläufig, sie von einander zu reissen, ja wir werden im Einzelnen sehen, wie selbst in dem systematischen Theile ganz Zusammengehöriges an zwei Punkten halb behandelt ist. Ein bereits mit diesem Gebiete Vertrauter wird mit der Zeit sich in dem Buche zurechtfinden, aber auch ihm tritt nicht das Bewusstsein eines allmäligen wissenschaftlichen Aufbau's, einer innern Methodik (die von dem äussern Schematismus hier wohl zu scheiden ist) entgegen, die für den Lernenden, in dessen Händen wir alle das Müllersche Buch zu sehen wünschen, von der grössten Bedeutung ist, wenn er eben selbst zu mehr als äusserem Auffassen der Thatsachen hingeführt werden soll. Ref. hält daher eine andere Gliederung für in sich nothwendig, die rein aus der Aufgabe selbst der Archäologie und ihrer theils naturwissenschaftlichen, theils historischen Seite entspringt und eine stufenweise Entwickelung giebt. Drei Theile sind es hier, die nothwendig auf einander folgen: zuerst die allgemeine Grundlage aller archäologischer Auffassung, also eine *Einleitung* oder ein *allgemeiner* Theil, in dem dem Lernenden die verschiedenen Punkte, an denen die kunst-

historische Untersuchung zu beginnen hat, die Methode derselben und die Hülfsmittel und Weisen einer wirklichen *Hermeneutik* und *Kritik* der Denkmäler gegeben werden. Hierher gehört also die Bezeichnung der Aufgabe der Archäologie unter andern Disciplinen, ihre *Geschichte*, dann die Denkmäler*geographie*, die Lehre der *Technik*, der künstlerischen *Grundformen*, als der allgemeinen Begränzung eines Kunstwerkes nach Innen und Aussen, des *Stiles* d. h. der Auffassung des in Natur und Leben Gegebenen in bestimmten Stoffen und unter bestimmten geistigen Richtungen der Künstler, der Gesetze der *Verbindung* dieser stilmässig behandelten Formen, die Lehre der *Ideenkreise*, aus denen die Hauptmassen genommen sind, wobei das Verhältniss der Kunst zu den religiösen Ueberlieferungen, sowie zu der Poesie und Literatur überhaupt zu behandeln ist, ferner des Verhältnisses der drei Künste zu einander, endlich die Behandlung der Hülfswissenschaften, als der Epigraphik, Numismatik, sowie der literarischen Quellen der Kunstgeschichte, soweit sie zur Kritik der Kunstdenkmale beitragen. Es handelt sich hier nicht etwa um vage, allgemeine Vorstellungen, nein um die speciellsten Thatsachen, den Denkmälern selbt abgelernt. Wir werden bei der Besprechung des systematischen Theils die einzelnen Beispiele dazu geben und die Möglichkeit einer grossen Ausbildung zeigen. Den zweiten Theil bildet die eigentliche *Kunstgeschichte* auf dem Grunde dieser Denkmälerbetrachtung und der literarischen Ueberlieferung erbaut: hier handelt es sich vor allem um die Doppelseite der *producirenden* und *recipirenden* Kunstthätigkeit, also um eine eigentliche Künstlergeschichte, Geschichte der Kunstideen und der Stile, und anderseits um den Nachweis der Veränderungen in der Theilnahme, den Ansichten, dem Geschmacke des Publikums, in der wechselnden Beziehung der Kunst zu den übrigen Lebenskreisen. Aber hier haben wir denn auch nothwendig die Kunstgeschichte des antiken Orients voranzustellen, wie es früher Winkelmann gethan, da ohne diese Prämissen die griechische Kunst nicht zu denken ist und jetzt bei der Erforschung des grossen oberasiatischen Denkmälerkreises, der semitischen Völker und

der Aegyptier uns der grosse in Kunstideen und Formen sich kundgebende Einfluss für eine chronologisch wohl zu bestimmende Periode unläugbar heraustritt. Der dritte Theil giebt dann eine wissenschaftliche, auf die beiden ersten gegründete Uebersicht über die *Kunstdenkmäler*, die also eine doppelte, jene, ich möchte sie wohl so nennen, naturwissenschaftliche und diese geschichtliche Behandlung erfahren und somit dem wissenschaftlichen Aufbau als fester Besitz eingereiht werden. Ob nun für die Anlage dieser Uebersicht der von Müller eingeschlagene Weg sie nach den dargestellten Gegenständen rein zu ordnen, also vorzugsweise der kunstmythologische Gesichtspunkt der richtige sei, steht sehr zu bezweifeln. Würden wir bei ähnlicher Literaturübersicht Epos, Drama, Epigramm, Lied bunt aufeinander folgen lassen, um nach religiösen, historischen, genreartigen Stoffen sie zu ordnen? Allerdings würde eine zu grosse Zertheilung nach den Kunstformen auch hier wieder schaden: aber 1) Statuen und Statuengruppen, 2) Reliefs und geschnittene Steine, sowie Münzen, die freilich als mittelbare Copien von Statuen oft auch bei 1 einzuführen wären, 3) Gemälde jeglicher Gattung, würden genügende Hauptabtheilungen geben, in denen dann die dargestellten Gegenstände die Unterordnungen geben, aber nicht nach einem überall sich gleichbleibenden Schema, sondern so, dass die Hauptstoffe für die bestimmten Kreise gleich in den Vordergrund gestellt würden. Eine Uebersicht der *Bau*denkmale, sowie der *Geräthe* und *Gefässe* in diesem dritten Theile wird kaum erfordert werden, da jene theils in ihrer Einzelheit der Hauptsache nach schon eine Stelle in der Kunstgeographie finden, theils eine bestimmte historische Stellung haben und daher in der Kunstgeschichte aufgeführt werden, diese aber, soweit wir das rein Tektonische und nicht die daran sich schliessenden plastischen Werke beachten, nicht sowohl als Einzelheit, denn als Gattung das archäologische Interesse erregen. Dies ist der Weg, glaube ich, den eine neue, umfassende Bearbeitung des Müllerschen Handbuchs, oder allerdings richtiger des darin niedergelegten Stoffes einschlagen muss und wodurch jene zwei obengenannten Aufgaben der Archäo-

logie in das rechte, folgenreiche Verhältniss zu einander gesetzt werden.

Aber mit der *Ordnung* des Stoffes ist erst *eine* Forderung erfüllt; daneben treten für ein solches Handbuch, wie das Müllersche, das den Anspruch auf eine gewisse Allgemeingültigkeit erworben hat, noch vor allem drei Bedingungen: *präcise, knappe* und doch scharfe *Formulirung, massvolle,* dem Verhältnisse des Theiles zur Wissenschaft entsprechende *Vollständigkeit* und vor allem *Richtigkeit* der Thatsachen. Jeder, der aufmerksam und oft mit diesem Werke sich beschäftigt hat, wird das grosse Formtalent des Verfassers anerkennen, in wenig Worte einen grossen Inhalt zusammenzudrängen; er wird überraschend viel angedeutet finden, was er in der knappen Form kaum erwartet hat. Aber allerdings wird es ihm besonders in der Denkmälerkunde klar werden, wie Müllers Ausdrücke weniger beim Anblick des Denkmals selbst als bei der literarischen Kunde davon, bei dem allgemeinen poetischen Bilde, dem religiösen oder philosophischen Begriffe gebildet sind. Die Bezeichnungen der Ideale geben dies klar. Daher kommt es auch, dass dies Buch sowenig eine Anzahl technischer Ausdrücke in die Wissenschaft eingeführt hat und man hier immer noch viel zu sehr zwischen Poesie und Philosophie sich bewegt. Hieran schliesst sich ein nicht unbedeutender Mangel: mag man nämlich die meisten Denkmäler nicht nach ihrem Standort bezeichnen, sondern nur nach der Seitenzahl der Werke, worin sich Abbildungen befinden, obgleich dies immer eine grosse Unvollständigkeit ist, so muss wenigstens die *Gattung* des Denkmals angegeben werden, die durchaus nicht immer aus dem Titel des Werkes abgenommen werden kann. Fast jede Seite des systematischen Theiles liefert dazu Beispiele. Hierin unterscheiden sich die Zusätze Welckers auf eine sehr erfreuliche Weise, in denen wo möglich auch der Fundort angegeben ist; dagegen fehlt ihnen zuweilen eine einfache, klare Form, was freilich bei einer solchen nothwendig zerstückelten Arbeit gern zu entschuldigen ist. Wie wunderbar folgen z. B. auf Seite 739 die Sätze auf einander, wo von der merkwürdigen archaistischen Bronzestatue des Ap-

pollo oder Lampadephor die Rede ist: „Zwei lange Locken sind *allerdings* zu einem herrschenden Kennzeichen des Apollo geworden; *doch* ist die ganze Stellung der schönen Statue mit dem Milesischen Apollon zu übereinstimmend, um an Apollon zu zweifeln. *Auch* sind diese langen Haarflechten nichts ausschliesslich Bezeichnendes und fehlen an etc. Auch der Koloss des Apollo in Delos hatte — lange über die Brust herabhängende Locken schwerlich.“ Nothwendig gehören die letzteren Sätze zu dem ersten als Widerspruch und der mit „doch“ beginnende Satz giebt das Endurtheil. Mit jenem Mangel in der Bezeichnung der Denkmale hängt es auch zusammen, dass sehr oft über die Identität oder Verschiedenheit in verschiedenen Werken abgebildeter Denkmäler völlige Ungewissheit gelassen wird, indem die unterscheidenden Interpunktionen nicht richtig angewendet sind.

Wenden wir uns jetzt zu der dritten Bedingung, so ist ihre glückliche Erfüllung eine höchst schwierige. Während für manche Hauptseiten der Kunst uns im Vergleich sehr spärliche Ueberreste zugekommen sind, von denen ein jedes eine sorgfältige Aufzeichnung verdient, weisen andere, ich erinnere an manche Gattungen von Vasendarstellungen, Terracotten, auch Statuen, eine solche Menge von Wiederholungen auf, dass hier eine Beschränkung nothwendig eintritt. *Fabrikarbeit* ist hier wohl von Künstlerarbeit zu scheiden. Es gilt dann nur die Reihenfolge der verschiedenen Motive vollständig zu geben und für die einzelnen die besten Exemplare anzuführen. Hier ist die eigene, reiche Anschauung das Nothwendigste. Es konnte in der That in dieser Hinsicht die neue Ausgabe in keine würdigeren Hände gelegt werden, als in die Welckers, dem, wie wir gleich im Anfang sahen, der eigene Reichthum Entsagung auferlegte. Wenn wir im Folgenden einzelne Zusätze zu geben haben, so geschieht dies nicht in der Meinung ihm, dem Herausgeber, etwas Neues zu bringen, nur an geeigneter Stelle das uns nöthig scheinende Glied noch einzufügen. Einen Wunsch sprechen wir nur hier aus, ob es nicht bei einer neuen Ausgabe zweckmässig ist, die bedeutendsten, besten Darstellungen in ihrer

Angabe vor den andern durch den Druck auszuzeichnen.

Die *Richtigkeit* und *Sicherheit* der Thatsachen ist es endlich, die vor allem von einem Handbuch der Art, allerdings von jedem Werk gefordert werden muss. Aber es handelt sich hier nicht um eigene, vielleicht Eine Seite in den Vordergrund stellende Combinationen, die eine Menge noch schwebender Fragen zu lösen oder unter den Einen Gesichtspunkt zu stellen versuchen, sondern um eine allseitige, scharfe Darlegung des *Gewonnenen,* wobei allerdings eigene Forschungen, sobald sie evident sind und mit wenigen, schlagenden Gründen sich rechtfertigen lassen, durchaus nicht ausgeschlossen bleiben. Das Problematische, Unvollständige, noch völlig Unbearbeitete muss als solches anerkannt werden.

Hierin übernimmt ein folgender Herausgeber gewissermassen die Caution für das Frühere, von ihm nicht Geänderte und Beanstandete. In dieser Beziehung hat der zweite Theil der Archäologie bedeutend mehr Berichtigungen erfahren, als der erste, und Recensent wird hier speciell auf mehrere Punkte näher eingehen müssen, in denen eine Aenderung nothwendig sich macht bei jeder einfachen und genauen Interpretation der Quellen.

Wenden wir uns nun zu dem Buche selbst, vor allem zu den Zusätzen des Herausgebers. Die Betrachtung derselben bietet ausserdem das Interesse einer geschichtlichen Controle, indem uns die Hauptfelder der Thätigkeit der neuern Archäologie vom J. 1838 bis 1848 sich klar herausstellen und wir auch die Lücken kennen lernen, die bis jetzt noch nicht weiter beachtet sind.

Die theoretische Einleitung ist unverändert geblieben, ebenso die literarische bis auf die Nachträge in der neuern archäologischen Literatur. Die Geschichte der archäologischen Forschung ist allerdings hier noch sehr ungenügend gegeben, wenn hier wirklich die Anfangspunkte derselben überhaupt oder in ihren Hauptrichtungen bezeichnet sein sollen. Vor allem gilt dies von der ersten Periode, dem Aufschwunge der klassischen Studien überhaupt und der freudigen Betrach-

tung der Antike. Hier greifen die literarischen Bestrebungen, so in der Herausgabe des Vitruv, des Plinius, die historischen und künstlerischen ganz in einander, wie es seitdem nie wieder gewesen. Müller hat hierbei *nur* Italien beachtet, während auch in Deutschland im Anfange des XVI. Jahrhunderts in selbständiger Weise das archäologische Studium auftrat. So hat Pirkheimer, dieser Mittelpunkt des damaligen geistigen Lebens, *Trier,* die reichste Stätte des römischen Lebens in Deutschland untersucht, von der Porta nigra genaue Zeichnungen entwerfen lassen und eine Beschreibung davon hinterlassen (Pirkh. op. ed. Goldast. p. 93—94. Ep. Ruttelii bei dems. p. 318), so werden dessen monumenta, quae Andreas Ruttelius ejus olim amanuensis — ad antiquitates emendandas (collegit) als Quelle erwähnt zu Apian (Inscr. vetust. Ingolst. 1534), so hat dieser Amanuensis und Freund, der Professor in Tübingen, Andreas Ruttelius, über die römischen Denkmäler in Würtemberg, besonders von Rottenburg am Neckar Nachforschungen und Sammlungen angestellt (Ep. Rutt. a. a. O. p. 318, der vorhergehende Brief bei Heumann doc. liter. p. 338), so ist dieser in den Besitz eines kostbaren Codex gekommen, der in Rom auf Kosten eines deutschen Kardinals (ob Albrecht von Mainz?) abgeschriebene Inschriften und Denkmäler (antiquitates) aus ganz Italien und Spanien enthielt und im Bauernkrieg geraubt, seines kostbaren Einbandes entkleidet und nach Tübingen verkauft ward, so reist dieser 1530 nach Augsburg zu dem Reichstag nicht sowohl dieses wegen, als um die bedeutende antiquarische Sammlung von *Peutinger* kennen zu lernen, die besonders an Münzen ausgezeichnet in dem jetzt abgedruckten Testamente Peutinger's (Conr. Peutinger von Theodor Herberger. Augsburg. 1851) näher bezeichnet ist, so giebt uns Beatus Rhenanus eine treffliche Schilderung der in dem obern Geschoss des mit allem Glanze ausgestatteten Hauses des Raimund Fugger befindlichen Antikensammlung, die meist aus Griechenland und Sicilien zusammengebracht und sicher von Peutinger geordnet war (Beat. Rhen. rerum German. libri tres. Bas. 1531. p. 186). Hier haben wir also wirklich archäologische Studien, mit denen dann mehr

praktische Bethätigungen Hand in Hand gehen, als der Kauf von Antiken, bes. geschnittenen Steinen, so in Venedig, das Nachbilden in Gyps (Erasmus wundert sich in Basel niemand zu finden, qui sciat ex gypso fundere imagines in Op. Pirkh p. 326), das Anlegen von Sammlungen. Diese einzelnen, wenigen, aber nirgends erwähnten Punkte sind wohl schon ein Beweis, wie wenig die Wissenschaft auf ihre eigene Geschichte zurückgeblickt hat. Wir haben in der Kunstgeographie, die nur in der Verbindung mit der Geschichte der Forschungen und Sammlungen ihren rechten Werth erhält, dies noch einmal zu berühren.

Aus der ersten Periode der Kunstgeschichte, die Müller bis Ol. 50 sich erstrecken lässt, hat § 48 (S. 29) über die *Thesauren* Zusätze und Modificationen erhalten. Welcker sieht mit Mure u. a. in dem sog. Thesauros des Atreus, sowie des Menelaos Grabmäler. Als Bestätigung treten zu den angeführten Beispielen auch die neu geöffneten Gräber in Kertsch hinzu. Aber es war allerdings hier hervorzuheben, wie diese bienenkorbartige Gewölbform für Gräber, für Thesauren und für Brunnenbehälter neben einander (ich erinnere an den Carcer Mamertinus und das Quellenhaus von Burinna auf Kos (in Gerh. Arch. Zeit. 1850. N. 22. t. 22, vorher *Ross* griech. Reis. 1845. III, S. 130 — 134) angewendet wurde, also die blosse Bauform nicht unmittelbar die Gebrauchweise bedingt.

Böttticher hat in seiner Tektonik (II, S. 18. 19 und S. 32) am ausführlichsten die Thesaurenform behandelt, aber er widerspricht sich geradezu, wenn er an ersterer Stelle die von Ulrichs ihnen gegebene Cisternenform als ganz unstatthaft abweist, dann aber selbst eine *Art* Thesauren, die den römischen favissae ganz entsprechen und mittelbar durch cisternae erklärt werden, anerkennt. — Bei der Darstellung vom Entstehen und Auftreten der *dorischen* Baukunst war die von Rosellini und besonders von Lepsius hervorgehobene Vergleichung mit Säulenformen in ägyptischen Grabgemächern, so von Beni-Hassan zu beachten und als Frage wenigstens hinzustellen. Auch sind die hier so vielfach entscheidenden Untersuchungen Böttichers in seiner Tektonik (Thl. I. 1844) nicht irgendwie berück-

sichtigt und verarbeitet worden. Unter den bedeutendsten Bauten der älteren *dorischen* Gattung wird als ganz sicher das *Heraion* von Samos hingestellt (S. 34), während das von Herodot als der grösste aller ihm bekannten Tempel geschilderte und auf Rhoikos als ersten Architekt zurückgeführte Heraion ein unter Polykrates entstandener *Neubau* sein soll (S. 58) in *ionischem* Stil, wie die Bautrümmer jetzt beweisen. Diese Ansicht stützt sich allein auf Vitr. Praef. VII, wo unter den Bauschriftstellern *nach* Agatharchos, Demokritos und Anaxagoras, auf die dann Silenus folgte, erwähnt wird: de aede Junonis, quae est Sami Dorica Theodorus, Ionica Ephesi — Ctesiphon et Metagenes. Dass hier höchstens von öffentlich verzeichneten Rechnungsablagen, wie dann auch bei Iktinos, die Rede sein kann, ist klar, obgleich auch diese für Ol. 40—50 nicht so wahrscheinlich sind. Aber ein Werk über den Tempel gehört einer viel späteren Zeit, die den Namen des Erbauers auch voranstellen mochte, der nun zu dem des Verfassers wurde. Aber diese spätere Zeit kannte doch nur den berühmten ionischen Tempel, wird sich mit einem Inkunabelbau nicht eben viel beschäftigt haben. Daher ist jenes Dorica an dieser Stelle sehr zweifelhaft und ist leicht aus Ionica entstanden. Denn ich frage erstens, findet sich in der frühern Zeit, wo die Bauformen noch mit dem religiösen Typus zusammenhängen, ein Beispiel, dass ein bereits architektonisch gegliederter, *dorischer* Tempel durch einen *ionischen* ersetzt wurde? Und dann führt Herodot den Bau, denn *er* kennt, auf *Rhoikos* zurück, das Haupt der grossen Samischen Tektoniker, dessen Sohn jener Theodorus war, derselbe, der bei dem *ionischen* Tempel zu Ephesos beschäftigt war, wie ja überhaupt Samos ganz der ionischen, mit asiatischen Elementen auch im Kultus, so dem der Hera, gemischten Entwickelung angehört. Wie endlich sicher lange an dem Wunderwerk zu Samos ähnlich wie zu Ephesos fortgearbeitet wurde, was Herodot durch sein ἀρχιτέκτων πρῶτος andeutet, ebenso ist es unmöglich, dass in 30 Jahren höchstens zwei so grosse Bauten in ganz verschiedenem Stile auf derselben Stelle sich folgten. Und es ist ja bekannt, dass es sich dabei nicht um

Veränderung der Capitelle handelt, sondern um völlig veränderte Verhältnisse der Grundanlagen.

Gehen wir zu den plastischen Bildungen der ersten Periode über, so weist die umfassendere und vergleichende Monumentenkenntniss des Herausg. auf S. 42 nach, wie allerdings die goldenen Dienerinnen, Fackelträger und Hunde des Homer auf *wirkliche* Nachbildungen hinweisen und wie gerade der Candelaber als λυχνοῦχος sich aus der Nachbildung des Fackelträgers mit entwickelt hat. Zu dem Bildwerk des Thores von Mykenä tritt nun auch S. 43 das neuentdeckte kolossale Relief der Niobe am Sipylos hinzu. Bei der Besprechung des *herakleischen* Schildes waren wohl die neuern von Schwanthaler (Kunstbl. 1840 n. 48) und von Widemann (Kunstbl. 1843 n. 19) modellirten Nachbildungen mit concentrischen Kreisen zu erwähnen. Endoios der Dädalide wird S. 49 als Künstler verschiedener *Athena*darstellungen, wie Smilis der *Hera*bilder genannt; aus derselben Quelle (Athen. leg. p. Christ. c. 12) war denn auch hervorzuheben, dass auf Endoios das erste, natürlich künstlerische, aber noch einfache, der Samischen Hera ähnliche Bild der *Artemis* von Ephesos zurückgeführt ward. Hier tritt uns gleich eine durch die folgenden Perioden durchgehende Lücke entgegen, die, wie Müller selbst S. 57 gesteht, eine sehr fruchtbare Auffassung uns entzieht: nämlich die Angabe bestimmter Persönlichkeiten als Quellen *neuer Idealbildungen*, die ja in Hellas einen so typischen Charakter dann behalten haben. So hätte auf S. 65 neben den *Apollo*darstellungen des Tektaios und Angelion, des Kanachos die älteste uns bekannte *Τύχη* mit dem Polos und dem Horne der Amalthea in der Hand von *Bupalos* (Paus. IV, 30), so die Bildung der Aphrodite *Urania*, die τῷ ἑτέρῳ ποδὶ ἐπὶ χελώνης βέβηκε, von Phidias (Paus. VI, 25, 2), so die des *Demos* von Parrhasios als eine nicht vereinzelte Erscheinung, sondern als eine Kunstaufgabe seit Ol. 95 etwa, in welche Zeit auch die Bildung der *Sparta* als Frau mit Leier fällt (Paus. III, 18, 5. II, 16, 3), so die Bildung des allegorisirenden *Kairos* von Lysippos als Anfang einer ganzen Reihe hervorgehoben werden sollen.

Die Künstlerverzeichnisse, welche jeder Kunstepoche vorausgeschickt sind, sind bis jetzt nur rein chronologisch geordnet, so dass das Verhältniss der *Schulen*, das ja für uns meist viel wichtiger ist, als das bloser Gleichzeitigkeit, durchaus nicht hervortritt und der Leser keine Halte- und Mittelpunkte in der Zahl von Namen findet. So müssen wir für die Anfänge der Malerei S. 52 zu Korinth und Sikyon *Samos* nach dem ausdrücklichen Zeugniss des Athenagoras (leg. p. Chr. c. 14), ebenso wie für die Entwickelung der Plastik als eine Hauptstätte hinzufügen. Zur Literatur dieses Abschnittes war S. 53 *Schöler* über die Malerei der Griechen. Lissa 1842 anzuführen.

Gehen wir weiter zur zweiten Periode von Ol. 50—80 (S. 55 — 87), so heben wir ausser kleinen Berichtigungen oder solchen, die Welcker in seinen, in dieser Zeitschrift bereits besprochenen Alten Denkmälern näher dargelegt, folgendes hervor. S. 64 wird mit Recht die Ausdehnung des Begriffes Toreutik auf die Kunst chryselephantiner Statuen verworfen und das Schwanken Müllers zwischen dem engeren Begriffe der Ciselirarbeit des Metalles und dem weiteren unrichtigen nachgewiesen (vgl. auch das S. 113 v. Herausg. Bemerkte).

Einen völlig neuen, auch dem Gegenstande nach neuen Abschnitt bildet die unter § 90* eingelegte Betrachtung der älteren *lykischen* Denkmale, besonders des sogenannten Harpyienmonumentes von Xanthos, das sich nun in London befindet und im Stile vollkommen mit den archaistischen Werken, so dem Leukothearelief, so attischen Stelen und den Aegineten übereinstimmt, aber in den dargestellten Gegenständen, so der Demeter und Kora und drei Horen, in den drei Zeus mit Attributen eines bärenartigen Thieres, eines Triton und Granatäpfel, denen Gaben gebracht werden, in den die Ecken bildenden Harpyienreliefs manches Fremdartige und Dunkle hat. Welcker setzt das Denkmal nicht nach Ol. 58, 3 (546), da damals im verzweiflungsvollen Kampfe um die Freiheit gegen den persischen Heerführer Harpagos alle Xanthier bis auf 80 gerade abwesende Familienväter untergegangen waren, die Akropolis ausgebrannt und es nicht wahrscheinlich sei, dass unter persischer Herrschaft einem Einheimi-

schen ein solches Grabmal errichtet sei. Das Letztere möchte nicht gerade ein entscheidendes Moment sein, da, wie Welcker selbst sagt, die lykischen Städte, wie auch die ionischen, dorischen u. s. w. eine in sich selbstständige Verwaltung hatten und der persische Agent wohl oft ein Eingeborner war. Aber allerdings scheint jener Kampf Xanthos zuerst fast ganz verödet zu haben; und ehe die ἐπήλυδες es zu neuer Blüthe brachten, wird geraume Zeit vergangen sein. — Die grosse Zahl anderer Fragmente des älteren Stiles von Friesen, Stelen zeigen uns die schon sehr auch an oberasiatische Kunst sich anschliessenden Darstellungen des Löwen, Stiers, der Sphinx und zwar der geflügelten. Diese weisen zum Theil auf viel frühere, rohere Kunstentwikkelung hin und so wird mit der Zeit sich hier eine Reihenfolge bilden, die chronologisch genauer zu bestimmen ist, wenn die Schriftdenkmale ihre Lösung gefunden haben.

Die Reihe *archaistischer, plastischer* Werke S. 76—80 erhält jetzt manche Zusätze in attischen Funden, in der Anzahl entdeckter Apollostatuen auf den Inseln. Der Dreifussraub, dieser gerade in früherer Zeit so besonders beliebte Gegenstand ist auf mehr als 46 Darstellungen jetzt nachgewiesen. Unter den *archaistischen* Vasen, über deren Ursprung aber S. 84 zu den von Müller angeführten Ansichten doch die von *Thiersch* in seiner Abhandlung (Abhdl. d. Münch. Akad. Bd. IV S. 92 ff.) und *Kramer* anzuführen waren, ist bereits die erst später edirte Francoisvase obenangestellt und sonst manche Ergänzung gegeben.

Die dritte Periode von Perikles bis Alexander S. 87—148 umschliesst das Grösste und Herrlichste, das die griechische Kunst geschaffen, freilich für uns grossen Theils nur aus späteren Copien zu ahnden. Die Veränderung des Stiles und der Auffassung schreitet hier von Menschenalter zu Menschenalter fort, während es uns für die archaistischen Werke, auch an den verschiedensten Punkten in Sicilien, wie in Libyen und in Hellas selbst schwer wird Schulunterschiede und das Jahrhundert zu bestimmen. Athen mit seinem rasch alle Stufen des Staatslebens von der aristokratischen Haltung eines Kimon bis zur ausgelassensten Ochlo-

kratie unter einem Gerber- und Lichterzieherregiment durchlebenden Demos wird herrschender Mittelpunkt der Kunst, neben dem Argos, später wieder Sikyon und Theben, sowie Kleinasien eine selbständige Bedeutung errangen. Wohl zu beachten ist es aber, wie seit etwa Ol. 100 auch die bildende Kunst bereits ein nahes Verhältniss zur neu auftretenden Tyrannis eingeht und so *vor* der makedonischen Herrschaft bereits diese als erklärte Beschützerin derselben sich hinstellt; vor allem gilt dies von der Malerei. So weilte Zeuxis bei Archelaos von Makedonien vor Ol. 95, 3, so schmückten ein Skopas, Bryaxis, Leochares und Timotheos das Grabmal des Mausolos von Karien, Leochares verherrlichte in chryselephantinen Statuen zu Olympia das Andenken an die Schlacht von Chaeronea für König Philipp, so war Sikyon voll Bilder seiner Tyrannen, die Aratos trotz seiner Kunstliebe als aufrichtiger Republikaner entfernte, vor allem hatte *Aristratos*, Freund König Philipps, die Meister der sikyonischen Schule, einen Melanthios, Nikomachos beschäftigt (Plut. Arat. c. 12, 13), so zog der Tyrann *Mnason* von Elateia zur selben Zeit einen Aristides von Theben, Asklepiodoros, Theomnestos an sich (Plin. XXXV, 10, s. 36, § 99, 107). Dies ist weder von Müller auf S. 104, noch sonst schon hervorgehoben und genauer durchgeführt worden, obgleich dies Anschliessen an Tyrannenhöfe Stoff und Behandlungsweise der Kunst sichtlich verändert hat.

Die Aufzählung und Beschreibung der *Bauten* dieser Periode ist nicht ohne Berichtigungen und Zusätze geblieben, so über das Grössenverhältniss des Parthenon, über die Friesplatten des Erechtheums, so ward der Tempel des Athene Ergane auf der Akropolis, so kleinasiatische zu Kos, Aphrodisias, Azani, andere zu Korfu und Syrakus hinzugefügt. Merkwürdigerweise ist aber S. 96 die *Gewölb*decke des Eleusinischen Tempels unangefochten geblieben, die durchaus nicht in den Worten Plutarchs (Per. c. 13) *χορυφοῦν τὸ ὀπαῖον* ihre Begründung findet: es bezeichnet dies vielmehr nur, dass die in den Hypäthraltempeln unterbrochene First des Tempels fortgeführt wird und das *ὀπαῖον* also auch mit dem Giebeldach bedeckt wird.

Auch ist dies an jener Stelle nicht etwa als neue wunderbare Erfindung angegeben, sondern einfach folgen die einzelnen Thätigkeiten auf einander, das Glätten des ἔδαφος, Errichten der Säulen, darüber des διάζωμα, endlich der oberen Säulenreihe und nun der Bedachung des sonst offenen ἀνάκτορον. Kugler im Handb. d. Kunstg. S. 181 rügt bereits den Müllerschen Ausdruck.

Für das Verzeichniss der plastischen Künstler S. 100. 101 ist zwar *Stephanis* Aufsatz im N. Rhein. Mus. IV angeführt, aber nicht benutzt worden, dagegen die Abhandlungen von L. Ross im Kunstbl. 1840 n. 11. 12 über Kritias, Nesiotes, Kresilas, Kephisodotos auch nicht genannt. Die Bildwerke des Theseustempels (S. 107) haben bis jetzt noch vielfach widersprechende Behauptungen hervorgerufen, so über die Existenz von Giebelstatuen im Westgiebel, über die Erklärung des Frieses als Gigantomachie oder Beschützung der Herakliden. Zur Vervollständigung des Parthenonfrieses waren die von Schöll im Kunstblatt 1840 n. 49. 77 beschriebenen, auch zum Theil abgebildeten 3 Platten der Nordseite, die zum Opferzuge gehören, anzuführen, ebenso zu S. 110 die Sepulcralreliefs, die von Schöll im Kunstblatt 1840 n. 50 näher beschrieben sind. Die bedeutenden Zusätze über die Parthenongiebel sind in den Alten Denkmälern ausführlicher begründet, sowie die S. 121 zu den Niobiden, zu dem Symplegma des Kephisodot gegebenen.

Unter den Werken des Praxiteles stand nach dem eigenen Urtheile des Künstlers ein *Satyros* neben dem Eros von Thespiä mit am höchsten. Ueber diesen herrscht bisher noch grosse Unsicherheit und auch Müller giebt S. 123. 605 ohne Bedenken die gewöhnliche Tradition, dass der an den Baumstamm gelehnte vom Flötenspiel ausruhende Satyr, wie er in so vielen Exemplaren existirt, eben dieser Praxitelische sei. Wir müssen das Letztere nach allen Zeugnissen auf das bestimmteste verneinen und stellen unsere Ansicht im Folgenden kurz zusammen. 1) Praxiteles schafft sowohl in Erz als in Marmor besonders freie *Gruppen* und zwar solche, in denen nicht sowohl eine das Ganze beherrschende, affektvolle Handlung, als Situa-

tionen, innere feine Bezüge das Verbindende bildeten, als Flora, Triptolemus, Ceres, als Proserpina, Iakchos, als Harmodios und Aristogeiton, als die flens matrona und meretrix gaudens, als Apoll, Latona, Diana, als Pan mit Nymphen und Danae u. s. w. (vgl. Sillig Catal. art. p. 380—390). 2) Daher liebt er es auch in gelösten Gruppen zu bereits von andern gefertigten Statuen die seine zu fügen, oder sie gleichzeitig mit andern und für einander zu bilden, wozu die an ihm gerühmte benignitas (Plin. h. n. XXXIV, 19, 11) gegen andere Künstler noch beitrug. So hatte er zu einem Viergespann des Kalamis den Wagenlenker gemacht, so stellte er zu dem alten Xoanon des Dionysos in Megara seinen marmornen Satyr, so die Peitho und Paregoros zu der Aphrodite ebendaselbst (Paus. I, 48, 5). Welcker fand daher (Bonner Kunstmus. S. 149) es nicht unwahrscheinlich, dass Praxiteles das Gegenstück zu Phidias Erzkoloss gemacht habe. 3) Der berühmte, vielbewunderte *Satyr Periboetos* gehörte ebenfalls zu einer *Gruppe* in Erz und zwar mit dem Motiv den Becher (τὸ ἔκπωμα) dem Dionysos zu *reichen*, auf dessen anderer Seite der bakchische Eros oder Methe stand. Dies beweist eine einfache, genaue Auffassung der zwei Hauptstellen Plin. XXXIV, 19, 10 und Paus. I, 20, 1. Dort werden unter den berühmten Erzwerken des Praxiteles aufgeführt Proserpinae raptum item (i. e.) catagusam, dann Liberam patrem et Ebrietatem nobilemque *una* Satyrum, also eine *Gruppe* des Bacchus, der Methe und des Satyros, von denen allein aber der letztere berühmt war und den Namen des *Periboetos* erhalten hatte. Dies also, den Satyr in einer *Gruppe* haben wir als περιβόητος jedenfalls festzuhalten, während jener ausruhende, ruhig vor sich hinblickende Satyr mit dem Stab in der Hand durchaus keine Beziehung zu einer nebenstehenden Statue zeigt. Aber es ist jedenfalls auffallend, dass von der Gruppe *eines* Künstlers nur eine einzige Gestalt Beinamen und Ruhm sich erworben hat, die übrigen Theile also weit an künstlerischem Werthe zurückgestanden haben. Es findet dies in der Stelle des Pausanias seine Erledigung, die allerdings einer schärferen Betrachtung bedarf. Pausanias a. a. O. beginnt die Beschreibung

der Strasse, die den Namen *Τρίποδες* führt, vom Prytaneum aus. Der folgende Satz giebt den Grund des Namens *Τρίποδες* an und dabei zugleich die Hauptmerkwürdigkeit der Strasse, er gehört aber zu den vielen im Pausanias vorkommenden, ganz ungelenken Sätzen, wo die nöthigen Worte, aber ohne rechte logische Verbindung gegeben sind und man zweifelt zwischen Verderbtheit des Textes und Nachlässigkeit des Schriftstellers. Er lautet: *ἀφ' οὗ δὲ καλοῦσι τὸ χωρίον. ναοὶ θεῶν ἐς τοῦτο μεγάλοι καί σφισιν ἐφεστήκασι τρίποδες χαλκοῖ μέν, μνήμης δὲ ἄξια μάλιστα περιέχοντες εἰργασμένα.* Dies ist die übereinstimmende Lesart der Handschriften, vgl. *Siebelis* zu der St., sowie im Auct. adnot. p. 7 und *Schubart* und *Walz* I, p. 89. *Μεγάλοι* bezieht sich jedenfalls auf *ναοί*, nicht auf *τρίποδες* und bezeichnet dann mit *ἐς τοῦτο*: „für diesen Zweck gross". Jedoch bleibt dies immer auffallend, daher auch die Conjectur *εἰσὶν οὐ μεγάλοι*. Man erwartet eher die Angabe der *runden* Tempelform, dass sie *στρογγύλοι* waren. Sichtlich wechseln hier die Subjekte, ohne ihre rechte syntaktische Stellung zu einander erhalten zu haben, weil *τρίποδες* eben eine engere und weitere Bedeutung hier hatte. Der Gedanke war: den Namen *τρίποδες* hat die Strasse von der Reihe kleiner *ναοί* oder *ναΐσκοι*, die selbst so hiessen, weil ihre Hauptauszeichnung jene grossen ehernen *Dreifüsse* (Denkmale choragischer Siege) waren, als deren *βῆμα* das eigentliche Gebäude nur erschien; diese *ναοί* enthielten aber grosse Kunstwerke, die hier in Gegensatz gestellt sind zu den durch ihren *Stoff* nicht etwa ausgezeichneten Dreifüssen. O. Müller sagt in der Encyclopädie von Ersch und Gruber Thl. VI, S. 238 ff. sehr ungenau: „*in* mehreren Tempeln standen Tripoden", ebenso hatte Leake (übers. v. Rienäcker) S. 109 übersetzt, der aber S. 218 das Verhältniss richtig auffasst und an den Resten der Denkmäler wie dem des Thrasyllos beweist. Eine andere, nicht so einfach zu entscheidende Frage ist: bezeichnet *περιέχοντες*, wie Müller will (Zus. zu Leake S. 453), dass die berühmten Kunstwerke an den Füssen der Tripoden standen, unter diesen auf den *ναοί*, oder waren sie in den *ναοί* selbst und umfassten sie

insofern die Tripoden, als der dem Ganzen den Namen gebende Hauptttheil? Wenn gleich das Aufstellen von Statuen an dem Fuss der Dreifüsse nichts Unerhörtes ist, so müssen wir hier jedenfalls die Statuen *in* den *ναοί* uns denken. Wozu wären diese Rundtempel überhaupt erbaut, wenn nicht Statuen aufzunehmen? Heisst es nicht auch im Verlauf: *ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον*? Und weiterhin wird uns von der jetzt als Kirche benutzten Grotte über dem Theater berichtet (I, 21, 5), dass *τρίποδς ἑστι καὶ τούτῳ*, aber Apollon und Artemis mit den Niobiden *ἐν αὐτῷ*. Als Beweis für das Letzte fährt Pausanias fort: *Σάτυρος γάρ ἐστιν, ἐφ' ᾧ Πραξιτέλην λέγεται φρονῆσαι μέγα.* Es folgt die Anekdote, die dies beweist, indem sie den Satyros und Eros als die von Praxiteles selbst als ihm wichtigsten erklärten zeigt. Die Sache schliesst: *Φρύνη μὲν οὖν οὕτω τὸν Ἔρωτα αἱρεῖται.* Darauf folgen die Worte: *Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα· Ἔρωτα δ' ἑστηκότα ὁμοῦ καὶ Διόνυσον Θυμέλος ἐποίησε.* Die jetzige, gewöhnliche Erklärung (vgl. Siebelis z. a. O.) setzt diesen Satz mit dem vorhergehenden gar nicht mehr in Verbindung und also auch diesen Satyros nicht mit dem Praxitelischen. Doch dagegen spricht sehr viel: 1) jener obige Satz *Σάτυρος γάρ ἐστιν* ist sichtlich nur angefangen, aber unterbrochen durch die geschichtliche Erzählung, er wird jetzt wieder aufgenommen durch *Σάτυρός ἐστι παῖς* etc. und nun folgt die kurze Beschreibung dieses *μνήμης ἄξιον εἰργασμένον.* 2) Es ist durch *Φρύνη μὲν* ein förmlicher Gegensatz eingeleitet, wir wissen nun, dass Phryne den Eros gewählt hat; wo und wie ist nun aber der Satyros aufgestellt? Er ist dem *Dionysos* geweiht in einem *ναός* der Tripodenstrasse; also mit *Διονύσῳ δέ* beginnt der Gegensatz, der zugleich die Gruppirung angiebt. 3) Es wäre doch höchst merkwürdig, wenn Pausanias die Statue eines *Σάτυρος* genauer schildert, aber seinen Künstler nicht nennt, während er die zwei dazu gehörigen, von ihm nur beiläufig erwähnten Statuen einem für uns wenigstens sonst gar nicht bekannten Künstler zuweist. Es bekommt dies nur einen Sinn, wenn eben von dem Künstler des Satyros schon länger die Rede

war: und das war sie. Zwei Gründe werden von Siebelis gegen die Möglichkeit dieser Erklärung angeführt: es fehle der Artikel bei *Σάτυρος* und dann sei das Wort *παῖς* ein ganz unpassender Zusatz für die Praxitelische Statue. Allerdings wird man den Artikel zunächst erwarten, da auch *τὸν Ἔρωτα* vorhergeht, und vielleicht ist aus der Endung *ον* ein *ὁ* zu ergänzen; wo nicht, so haben wir ein strenges Anknüpfen und Wiederholen des oben begonnenen Satzes: *Σάτυρος γάρ ἐστιν.* Ohne dies Letztere ist ja übrigens die Ortbezeichnung: *ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον* ganz dunkel, es kann nur verstanden werden: der dem Prytaneion zunächst liegende Tempel. Der zweite Grund ist ganz inhaltlos: *παῖς* ist hier der an der Gränze des Knabenalters stehende schöne weinschenkende Diener, wie in dem wohl ächt anakreontischen Gedicht (Anacr. ed Mehlh. p. 160) es heist:

ἐμοὶ κύπελλον ὦ παῖ
μελιχρὸν οἶνον ἡδὺν
ἐγκεράσας φόρησον.

Daher sind die Worte: *καὶ δίδωσιν ἔκπωμα* die näher schildernde Erklärung. Warum die Praxitelische Statue, die wir noch nicht kennen, von der wir nur aus Plinius wissen, dass sie zu einer Gruppe mit Bakchos gehört habe, nun kein solcher *παῖς οἰνοχόος* sein könne, fragen wir wohl die Erklärer vergeblich. Vielmehr bleibt uns das Resultat: die von Plinius und von Pausanias geschilderte Gruppe ist ein und dieselbe; Praxiteles hatte dazu *nur* den berühmten Satyr gearbeitet mit dem Becher in der Hand, ihn dem Dionysos reichend. Der Ausdruck *ἔκπωμα* ist so allgemein, dass man nicht weiter bestimmen kann, ob ein *καρχήσιον*, *κάνθαρος* u. s. w. Dass Plinius, welcher ungenau die ganze Gruppe dem Meister zuschreibt, statt des bakchischen, oft fast ganz in das Weibliche übergehenden Eros eine Ebrietas, also *Μέθη* sah, darf uns nicht wundern, da in ganz ähnlichen Gruppen diese erscheint. Aber hält man die Verschiedenheit der Angabe in Bezug auf *Μέθη* und *Ἔρως* für so erheblich, um dennoch zwei verschiedene Gruppen anzunehmen, so war in beiden der Satyros ein Werk und zwar ein hochberühmtes des Praxiteles. Der so bestimmte

Praxitelische Satyr kann aber nun nicht das Vorbild jener vielen, an einen Baumstamm gelehnten, schalkhaft und sinnend vor sich hinblickenden Satyrgestalten sein, die die Linke in die Seite stützen, in der Rechten nach wirklichen antiken Ueberresten (vgl. Mus. Napol. t. III, p. 34) eine Flöte haben.

Die Thätigkeit der attischen Schule eines Skopas, Praxiteles mit den jüngeren Kräften als Bryaxis, Leochares, Timotheos können wir jetzt auch in grösserem Zusammenhang an Hauptpunkten der *asiatischen* Küste verfolgen, so in ganz Karien, besonders Halikarnass, Knidos, Rhodos, in Lykien und etwas später auch in Antiochien. Die Entdeckung neuer bedeutender Monumente an diesen Punkten gewährt uns zugleich einen interessanten Einblick in die Art und Weise, wie die vollendete griechische Kunst fremde, nicht einheimische Aufgaben zu bewältigen verstand. Einen Centralpunkt dafür bildete das nach Ol. 106, 2 begonnene und ohne Unterbrechung auch vollendete Grabmal des Mausolos, eines der sieben Weltwunder, das wenigstens für die Stellung seiner bildnerischen Theile nicht erst in der folgenden Periode (S. 155, 156) zu besprechen war. Von den Friesen, deren östlichen, also an der Hauptfacade, Skopas gebildet, den nördlichen Bryaxis, den westlichen Leochares, den südlichen Timotheos, sind bedeutende Theile, die Reliefs von Budrun nach London 1846 geschafft, wie der Herausg. a. a. O. genauer bezeichnet (vgl. jetzt besonders Urlichs in Arch. Zeit. 1847. Novbr. n. 11). Ihre genauere Veröffentlichung, die, wie ich in dem soeben auf die hiesige Universitätsbibliothek gekommenen letzten Hefte der Monumenti inediti sehe, darin erfolgt ist, wird uns wieder einen Schritt weiter führen in der thatsächlichen Geschichte des Stiles. Ihre Vergleichung hat bereits für die drei von Braun jetzt Monum. ined. V, t. 1—3. Ann. XVI, p. 74—94 bekannt gemachten, trefflichen, aus Antiochien stammenden Reliefplatten mit Amazonenkämpfen die völligste Uebereinstimmung erwiesen und so diesen eine bestimmte kunstgeschichtliche Stellung angewiesen. In dem an feinsinnigen Bemerkungen reichen Berichte Brauns wundert es uns nur immer auf Skopas als den muthmasslichen Künstler hingewiesen zu

sehen, während hier ein anderer Name mit mehr Recht in den Vordergrund tritt, ich meine den des *Bryaxis*. Denn dieser, der jüngere unter den Mausoleumskünstlern, der für Rhodos und Knidos bedeutende Werke geliefert, war auch in *Antiochien* thätig, wo Seleukos zuerst in Erz von ihm gebildet ward (Plin. XXXIV, s. 19, 13) und wo eine ausgezeichnete Statue des Apollo, des im Heiligthum zu Daphne so hoch verehrten Hauptgottes der Antiochener, von ihm existirte (Cedren.). Daher kann ihm mit grösserer Wahrscheinlichkeit auch dies antiochenische Relief zugeschrieben werden, da es besonders nicht wahrscheinlich ist, dass die Hauptseite, die östliche von Skopas gearbeitete, die Amazonendarstellung enthielt.

Das zweite, bedeutendste, neuaufgefundene Denkmal ist das sog. Mausoleum des *Harpagos* auf der Akropolis von Xanthos, welches von Welcker S. 127—130 eine sehr umfassende Behandlung erfahren hat. Es liegen hier zwei Friese, Giebelgruppen und Statuen von Nereiden, die in den Intercolumnien standen, der Betrachtung vor. Welcker weist mit schlagenden Gründen nach, dass das Ganze nicht etwa ein in späterer Zeit erst gesetztes Denkmal sei, um die Einnahme von Xanthos durch Harpagos zu feiern, die bereits Ol. 58, 3 erfolgt war, sondern dass, wie die griechischen Verse auf der Friedensäule auch erweisen, ein Harpagos *unter* den Lykiern sich ausgezeichnet und mit ihnen Kriege zu Land und See geführt und Akropolen eingenommen habe und daher hier glückliche, unter persischer Oberhoheit geführte Kriege des persischen Commissärs, wahrscheinlich gegen den auch Cilicien zum Abfall bringenden Euagoras (Ol. 98, 2. 99, 4) gefeiert seien, und zwar Kriege zu Land und zu Wasser, wodurch die Nereiden ihre Beziehung zu den Friesen erhalten. Noch neuere Entdeckungen haben den Namen des Harpagos wiederholt zu Tage gefördert, die sichtlich unter persische Herrschaft gehören. Ausserdem sind aus der besten Kunstzeit eine bedeutende Anzahl von Reliefs und freien Figuren nach England gebracht. Zur chronologisch genauen Lösung wird auch hier erst die Entzifferung der lykischen Inschriften führen, aber wir können schon jetzt genau

nachweisen, wie die streng historischen, den Denkmälern von Ninive und Persepolis entsprechenden Aufgaben, die die asiatischen Herren gestellt, von der griechischen Kunst behandelt sind.

Zu Lysippos Heraklesstatuen (S. 131 — 132), zu deren Vergleichung der Herausg. den bronzenen des Capitol besonders anführt, füge ich nur eine kleine Berichtigung: der unter b genannte ausruhende Herakles hatte nach der Beschreibung bei Niketas (de stat. ed Wilken c. 5) das rechte Bein nicht „herabhängend", *sondern ausgestreckt, so weit es möglich war,* sowie den rechten Arm (ἐκτείνων—εἰς ὅσον ἐξῆν); auf das linke gebogene Knie stützte sich der linke Ellenbogen, während der Kopf in der vollen, inneren Handfläche seitwärts gelehnt ruhte.

Für den allgemeinen Zustand der *Malerei* in dieser Periode ist es eine nicht unwichtige, auf S. 137 nicht erwähnte Thatsache, dass um Ol. 90 das erste certamen der Maler zu Korinth und Delphi stattfand, in welchem *Panainos* und *Timagoras* von Chalkis auftraten, der letztere auch in Delphi siegte (Plin. XXXV, 9, 35). Es ist hiermit die allgemeine Anerkennung der Malerei als einer *musischen* Kunst gleichsam ausgesprochen und die Theilnahme der Nation an ihren Werken. Die Besprechung der einzelnen Maler hat wenig Zusätze erhalten: zu Polygnot ist S. 138 eine grössere Zahl von Vasenbildern hinzugefügt, die uns wahrscheinlich die Andeutung seines hohen, das ἦθος ausprägenden Stiles geben. Aus dem Malerverzeichniss S. 143 weichen bereits mehrere Namen oder wurden verändert nach der Lesart des codex Bamb., so schwindet Leontion und Amphion, so erhalten wir einen Mechophanes, so wird neben Echion aber noch unbestimmt Aetion gesetzt. Ueber den letzteren haben wir weiter unten ausführlicher zu sprechen, da hier die richtige Lesart jetzt die Bestätigung giebt zu der Feststellung und Charakterisirung eines Künstlers, der bis jetzt in mehrere gleichsam zerrissen und in die verschiedensten Ecken der Kunstgeschichte gestellt ist, ohne dass man die längst vorhandenen Beweisstellen genau und vergleichend betrachtet hat. Die Anadyomene des Apelles wird mit der Monocnemos des Pe-

tronius S. 145 mit grosser Wahrscheinlichkeit identificirt. Zu den späteren Darstellungen der Anadyomene können wir die Schilderung eines Gemäldes bei Chorik. Gaz. (ed. Boiss. 1846) p. 130 hinzufügen, wo Aphrodite auf dem ὄχημα der Tritonen einherfährt, umgeben von Nereiden und Delphinen.

Von Protogenes nennt uns Müller auf S. 146 als das berühmteste Bild den Stadtheros Ialysos *mit* dem Hunde und *dem ausruhenden Satyr,* eine mythische Darstellung der Stadt und der Gegend. Dies ist unrichtig: vielmehr waren es *zwei,* fast gleich berühmte Bilder, von denen das eine den Ialysos mit dem nach heftiger Bewegung aufathmenden Hund, dem der Schaum vor dem Maul stand, darstellte, das andere einen Satyr als ἀναπαυόμενος neben einer Stele mit zwei Flöten in der Hand, also ganz das uns in sovielen plastischen Bildungen erhaltene Motiv; auf der στήλη hatte sich zuerst ein Rebhuhn befunden, das aber eine so übermässige, durch die περδικοτρόφοι noch gesteigerte Bewunderung erregte, dass das ἔργον ganz zum πάρεργον wurde und der hierdurch verletzte Künstler es von der Tafel auslöschte. Den Beweis für unsere Ansicht liefern die nach ihrer historischen Stellung geordneten Quellen: *Strabo* (XIV, 2 p. 965), welcher aus eigener Anschauung eine so lebendige und genaue Beschreibung von Rhodos giebt, führt unter den bedeutenden Kunstwerken an, die meistens im Dionysion und Gymnasion sich befanden, zuerst den Sonnenkoloss am Hafen, dann αἱ τοῦ Πρωτογένους γραφαί· ὅ τε Ἰάλυσος καὶ ὁ Σάτυρος παρεστὼς στύλῳ und zwar im τέμενος des Dionysos, wie es wenigstens für den Satyros aus dem Folgenden klar hervorgeht, wo die Vorsteher des τέμενος erst die Erlaubniss zur Veränderung des Bildes geben mussten. Dass aber die sehr umfangreichen Stadtmauern, sogar die der Akropolis, eine Menge Felder und *heilige Haine,* also τέμενη umschlossen, sagt Arist. Rhod. II, p. 342 ed. Cant. (*Ross* Reisen III, 111). Mit diesen Angaben des Strabo stimmt die ausführliche Stelle des Plinius (XXXV, 10, 36 nach der Ausg. von Sillig 1849), welcher die beiden Bilder, die von Nero nach Rom in seine aurea domus gekommen waren, im J. 75 n. Chr. im Tempel der Pax, dem Prachtbau

des Vespasian (vgl. Becker Röm. Topogr. S. 437 ff.) dedicirt sah. Er beginnt mit den Worten: palmam habet tabularum ejus Ialysus, qui est Romae dicatus in templo Pacis, giebt dann eine Schilderung seiner ängstlichen alle Entsagung nicht scheuenden Arbeit, besonders an dem Hund, wo die Fortuna, der glückliche Zufall die letzte Vollendung gab. Propter hunc Ialysum, so fährt er fort, ne cremaret tabulam Demetrius rex, cum ab ea parte sola posset Rhodum capere, non incendit parcentemque picturae fugit occasio victoriae. Daraus erhellt also, das Bild musste bereits berühmt sein und eine bestimmte Stelle, also hier im Dionysion oder Gymnasion haben, wie dies auch eine zweite Stelle des Plinius aussagt (VII, 38): ne tabulam Protogenis cremaret *a parte ea muri locatam;* es musste jedenfalls fertig sein. Plinius knüpft nun, ohne alle verbindende Partikel, die Erzählung eines gleichzeitigen Vorfalls mit Protogenes an, der „in seinem vor der Stadt liegenden Garten, d. h. also *im* Lager des Demetrius“ seine begonnenen Malereien (inchoata *opera*) ruhig fortsetzte, nur vor den König vorgefordert und dann von diesem oft besucht, indem der König ihm zum Schutze Wachen ausgestellt hatte. Die Erzählung schliesst: sequiturque tabulam illius temporis haec fama, quod eam Protogenes sub gladio pinxerit, und nun kommt noch die Schilderung des Gegenstandes, des Satyrus anapauomenos. Also der *Ialysus* des Protogenes war *in* der Stadt, fertig, berühmt, geweiht; der Satyrus war unvollendet im Studio des Künstlers *innerhalb* des feindlichen Lagers, wesshalb für dieses keine Gefahr im Anzünden der Stadt etwa lag. Diese Erzählung wird nun durch zwei spätere Schriftsteller ungenau wiedergegeben, das Unzusammengehörige zusammengeworfen, was um so leichter geschehen konnte, da die beiden bewunderten Bilder bei dem furchtbaren Brande des Friedenstempels unter Commodus, der die Hauptmasse der Kunstwerke und Geldschätze daselbst verzehrte (vgl. bes. Herodian. I, 14), mit verbrannten. Plutarch (v. Demetr. 22) spricht von ἡ περὶ τὸν Ἰάλυσον διάθεσις und erzählt, dass dies sich *der Vollendung nahe* in einem der *Vorstädte* befunden habe, dass die Rhodier eine Gesandtschaft mit der Bitte um Schonung an

Demetrius sendeten und dieser erklärt habe, lieber die Porträts seines Vaters zu verbrennen, als ein so mühvolles Kunstwerk. Ganz anders ungenau und rein anekdotenartig behandelt Gellius die Geschichte (N. A. 15, 31): bei ihm ist Protogenes lange todt, als die Belagerung begann, der Ialysus befand sich in einem öffentlichen, ausserhalb der Mauern gelegenen Gebäude, das nur wenig besetzt war, das Demetrius aber gerade mit Feuer zu vernichten drohte, weil er die Rhodier um dies kostbare Werk beneidete, da müssen die Rhodier Gesandte zu ihm schicken und ihm in einer Rede das Nutzlose, aber zugleich auch das Unwürdige auseinandersetzen mit einem Todten Krieg zu führen. Deutlich ist das Verschmelzen der zwei Vorfälle hier nachzuweisen: man wusste nur etwas durch Hörensagen von einem Bilde Ialysus, das des Satyr kannte man nicht mehr.

Zu der Besprechung eines anderen Bildes des Protogenes, der Paralus und der Hammonias sind die Müller meist entgegengesetzten, neuern Behandlungen angeführt. Dieser Punkt erhält durch die feststehende Lesart des cod. Bamb. Hammoniada und die sehr umfassende Darlegung von Sillig zu der Stelle (Plin. XXXV, 10, 36. 101) jetzt wohl in der Hauptsache seine Erledigung.

Die vierte kunstgeschichtliche Periode (336 — 146 v. Chr.), welche die Entwickelung der griechischen Kunst auf dem Boden des Weltreiches von Alexander umfasst, ist eine der wichtigsten, vielseitigsten, aber für uns noch dunkelsten. Hier sind die Verbindungen der Bauformen eingegangen und mit wissenschaftlichem Bewusstsein, wie sie nachher in Rom fertig erscheinen, so des Bogens, des Kuppelgewölbes mit dem Säulenbau, hier haben sich die mannigfaltigen Baulichkeiten, wie sie einem reichen, genusssüchtigen Volke dienten, für das häusliche wie das öffentliche Leben festgestellt, hier ist ein ganzer Reichthum orientalischer Mythen als neuer Stoff hinzugefügt, hier war es wo die grossartige Entwickelung der *Tragödie* erst ihr Gegenbild fand, ihre plastische Auffassung in grossen, selbsständigen Gruppen, wo die engste Wechselwirkung zwischen Poesie und Plastik in der Durchbildung der

modernen Elegie, des Epigramm, des Idyll eintrat, einer Poesie, die wahrlich nicht als eine „ungesunde, alterschwache, stelzfüssige“ das Vorbild der römischen Kunstpoesie geworden wäre, wo der Thatenkreis Alexanders des Gr. ein zweiter Mythenreichthum ward und überhaupt geschichtliche Aufgaben als solche im Sinne der damals beginnenden weltgeschichtlichen Betrachtung aufgefasst wurden. Wir wissen nur wenig von dieser Periode, deren Denkmale so zerstreut, so vielfach zerstört sind, aber wir könnten schon mehr wissen durch eine genaue, allseitige Betrachtung der literarischen Quellen. Es wird sich dabei immer mehr die Abhängigkeit der römischen Kunst von dieser hellenistischen herausstellen im Gegensatz zu der jetzt von K. F. Hermann in seinen *Studien* griech. Künstler bes. S. 33 und von *Hettner* (Vorschule zur bild. Kunst. S. 236 ff. 263) vertretenen, die eine ganz neue Hebung und besonders auch einen *reineren* Charakter der römischen Kunst annehmen. — Dieser Abschnitt in Müller hat wenig Erweiterungen erhalten: S. 151 wird auf die grosse Zahl automatischer Bildungen, S. 154 bei der sog. Pompejussäule auf die grosse Zahl kolossaler Granitsäulen hingewiesen, die theils von den Arabern in Alexandreia gefunden wurden, theils in andern von Alexander gegründeten Städten sich vorfinden. Die vergänglichen Prachtbauten der Ptolemäer, das *Zelt* und den *Schiffspalast* hat Bötticher in seiner Tektonik (Exk. 6. p. 68 ff.) genau besprochen, was S. 155 übergangen ist. Ein ebenfalls sehr vergängliches, aber in sich wunderbar reiches Werk, die Pyra des *Hephästion* ist zwar S. 156 erwähnt, dazu die nicht von Timäos „beschriebene“, sondern erbaute Pyra des Dionysios in Syrakus, wie die angeführte Stelle bei Athenäus ganz klar zeigt; aber es ist das Bezeichnende, kunstgeschichtlich Wichtige dabei mit keinem Worte erwähnt, nur später S. 404 darauf hingedeutet. Dieser Bau nämlich, an dem die bedeutendsten hellenischen Baumeister und *λειτουργοί* thätig waren, der aus einem grossen quadratischen Untertheil mit 30 *δόμοι* bestand und dann in 5 grossen, mit Goldreliefs meist bedeckten Absätzen pyramidalisch sich erhob, zeigte eine vollständige Aufnahme der

assyrischen Kunstform und Verarbeitung in hellenischem Sinn. Vorbild waren die assyrischen *πυραί* des Herakles *Sandon*, wie wir sie aus Hierapolis, Tarsos und auch in Sardes unter Krösos (Her. I, 50, wo Apollon als Sonnengott von den Lydern gefasst wird) näher kennen nach Beschreibungen, Münzen, Trümmerresten. Assyrisch-babylonisch waren zum Theil die in den ganzen Figuren und Reliefs und zwar von Goldplatten behandelten Stoffe, so die grosse Jagd mannigfaltiger Thiere; so die in einander verschränkten Löwen und andern Thiere. Die auf den Sturmbalken der Schiffsvordertheile, die die unterste Umkränzung bildeten, angebrachten, in das Knie niedersitzenden (*ἐς γόνυ κεκαθικότες*) Bogenschützen gegenüber den griechischen Hopliten entsprechen ganz jenem Paris in dem Aeginetischen Giebel und bestätigen die in dieser Zeitschrift (1850. n. 64) ausgesprochene Ansicht, dass Tracht und Motiv *oberasiatisch*, assyrisch sei. Auch die Adler, welche auf den obern, Entflammungsenden (*ἐκφλογώσεις*) der umkränzten Candelaber sitzend auf die am Fusse lauernde, aufblickende Schlange blicken, hatten hier, wenn gleich Adler mit der Schlange in den Krallen ein ächt hellenisches als Siegesaugurium gebildetes Motiv sein mochte (Müller Arch. S. 526), doch sicher eine besondere dem Sonnen- und Lichtdienst sich anschliessende Beziehung, die wir in einer genau entsprechenden Bronzegruppe bei Niket. de stat. 8 bestimmt ausgesprochen finden: hier sind nämlich auf den Flügeln die Linien einer Sonnenuhr gezogen. Bereits auf den Ninivitischen Denkmalen begleiten Adler die siegreichen, assyrischen Königswagen (*Layard* Niniveh and its remains. v. I, p. 337), sie schweben über den assyrischen Kriegern die Eingeweide der Todten in den Krallen (Layard a. a. O. v. II, p. 341), sie werden gleich einer Gottheit auf einer Bahre auf den Schultern von Assyrern getragen (Layard a. a. O. II, p. 462), der goldene Adler mit ausgespannten Flügeln auf einer langen Lanze war das im Kriege dem persischen Könige vorgetragene *σημεῖον* (Xenoph. Cyrop. VII, 1, 4).

Einer der glänzendsten Tempel hellenisirter assyrischer Gottheiten war der von Lukian beschriebene

zu *Hierapolis* oder Mabog. In Bezug auf seine Construction gebraucht Müller einen wenigstens sehr ungenauen, leicht ganz falsch gefassten Ausdruck: „über den Naos erhob sich der Thalamos (das Chor)". Denkt man da nicht unmittelbar an eine Zweitheiligkeit des Baus und ein auch äusserliches sich Erheben des Chores, wie bei unsern gothischen Kirchen? Nichts von all dem war dort zu finden: vielmehr erhob sich in Mitten des grossen, prachtvollen *περίβολος* der Tempel als einheitlicher, ionischer Bau auf hoher *κρηπίς*. Der Tempel bestand aus dem *πρόναος*, dem *ναός*, zu dem kostbare goldene Thüren führten und der an Wänden und Decke von Gold strahlte, der aber nicht *ἁπλοῦς* war, sondern einen hintern, allerdings mit dem Fussboden höher gelegenen Theil, einen *θάλαμος* hatte, vor dessen ganz freier Thüröffnung eine kleine *ἄνοδος* war. — Erhaltene, neu bekannt gewordene Bauten dieser Zeit werden von Welcker S. 158 aufgeführt.

Die *plastischen Künstler* dieser Periode haben auf S. 159 in einer Reihe Rhodischer Erzgiesser eine bedeutende Vervollständigung erhalten. Die Ergänzungen zu den Werken der Zeit, wie zum Farnesischen Stier, Laokoon u. a. liegen im ersten Bande der Denkmäler mehr ausgearbeitet und vollständiger uns vor. Für die allgemeine Charakterisirung der *Plastik*, sowie der *Malerei* S. 158. 170 war es nöthig hervorzuheben, welchen Einfluss besonders die Euripideische Tragödie, sowie die mittlere Komödie, dann die Alexandrinische Poesie theils durch Bestimmung der Aufgaben, theils durch Vorbilden des Pathos, feiner Empfindsamkeit, idyllischer Stimmung auf die bildende Kunst ausgeübt hat. Einen schlagenden Beweis liefern dafür die S. 161 erwähnten kyzikenischen Reliefs. Das parodische Element der mittlern Komödie wird uns von Welcker S. 171 auch an neuern Vasenfunden nachgewiesen. Als wichtigen Zusatz heben wir den auf S. 172 befindlichen über Rhyparographie und Rhopographie hervor, worin der erste Name ganz verworfen und der zweite auf *ῥῶπος* = Kram, bunte Waare zurückgeführt wird. Auffallend bleibt es nur immer, dass auch der cod. Bamb. in der bekannten Stelle dem Piraicus (von *Πειραεύς*, nicht Pyreicus) den Beinamen eines

rhyparographos giebt. Den reinen Gegensatz zu dem Genrebild dieser Zeit bildet die grosse, historische Darstellung der Alexanderschlacht, die allerdings in unsern Begriffen von der griechischen Malerei, oder vielmehr Vorurtheilen, zu Liebe einer falschen Hypothese von der Malerei als der christlichen oder modernen Kunst eine Revolution hervorrufen musste. Die vielen neuern, daran sich schliessenden Untersuchungen sind jetzt hier angeführt bis auf die Abhandlung von *Gervinus* im siebenten Bande seiner Kleinen Schriften.

Mit der Episode S. 177 — 203 treten wir wieder in ein ganz anderes, primitives Gebiet der Kunst *ein*, zugleich aus einer historisch wohl erleuchteten Zeit in eine zum Theil chronologisch wenig zu bestimm*ende* Periode von Völkerzuständen. Diese Episode umfasst in drei Abschnitten die Denkmale der pelasgischen und zugleich auch der samnitischen Stämme Italiens, zweitens, und dies bildet den Hauptstock, die Kunstthätigkeit der Etrusker, drittens dann die der Römer vor der Einnahme Korinths. Das vom Herausg. angeführte Buch von Abeken hat für den ersten Abschnitt eine übersichtliche und auf die Stammverhältnisse mehr eingehende Ordnung zu schaffen versucht; *doch* ist hier den neuern ethnographischen Untersuchungen noch ein weites Feld gegeben. Wir werden schon *jetzt* keinesfalls mehr die Nuraghen Sardiniens, noch weniger die phönicischen Tempel zu Gozzo, wie S. 178. 179 geschehen, zu jenen pelasgischen Bauten rechnen (vgl. *Gerhard* Kunst der Phönic. t. I, 5. 6 mit Erklär. *Movers* Phön. II, 2. S. 566 ff.).

Fast unübersehbar ist die Zahl der auf *etrurischem* Boden zu Tage geförderten oder entdeckten etruskischen Kunstgegenstände, gehen wir von ihren grossen Städtemauern und Grabdenkmalen zu der Mannigfaltigkeit der Grabkammern fort, zu den Gattungen ihrer Thongefässe, ihrer Thonbildnereien in Reliefs, Statuen und dgl., zu den Arbeiten des Erzgusses und der Toreutik in Leuchtern, Spiegeln, Kästchen, Wagen, Schalen, kleinen Erzfiguren und grössern Thier- und Menschenbildungen, zu den meist aus Kalktuf gearbeiteten Todtenkisten mit liegenden Figuren, Reliefs,

dann zu der Kleinarbeit in Scarabäen, Goldschmuck aller Art mit Goldfäden, eingelegtem Metall u. dgl. Dazu kommen dann die Sepulcralgemälde besonders in Tarquinii und endlich die allerdings nicht grosse Zahl von Vasenbildern mit etruskischer Inschrift. An die Denkmäler hat sich nun eine sehr grosse, zum Theil auf lokalem Boden italienischer Städte erwachsene Literatur angeschlossen, die mehr die Massen häufte und das Bedeutende unter einer Menge von Unbedeutendem, oft Dagewesenen sich verlieren liess. Hier war allerdings mehr als irgendwo eine ordnende Hand zu wünschen, die mit Hülfe der literarischen Quellen den scharf heraustretenden Stilunterschieden an den Denkmalen selbst ihre geschichtlichen Gränzen gab und vor allem das Etruskische von dem rein Griechischen schied. Aber dazu gehörte vor allem persönliche Anschauung, die hierin Otfr. Müller abging. Und so findet der Lernende in diesem Abschnitt zwar eine äusserlich klare Eintheilung, aber keine Handhaben zur kunstgeschichtlichen Erfassung des einzelnen Denkmals, kein Herausheben des wirklich Bedeutenden, die Literaturangaben werden ihn eher in ein neues Labyrinth führen. Und allerdings lassen sich wohl jetzt, besonders seit den Ausgrabungen zu *Veji* und den neuern in *Chiusi* bestimmte Stilunterschiede festhalten, sowohl in den Malereien, als den plastischen Darstellungen: ein rein einheimischer etruskischer, ein von dem griechischen, archaistischen bedingter, der mittel- oder unmittelbar orientalischen Einfluss der assyrischen, vor allem in Lydien ausgebildeten Cultur in den Gegenständen und Motiven erhalten hat, ein von der griechischen, freien Kunst beherrschter und endlich ein bis in die ersten christlichen Jahrhunderte sich erstreckender Verfallstil mit zum Theil guten, griechischen, der Tragödie entlehnten Vorbildern, aber auch stark hervortretender *etruskischen nordischer* Motiven. Der Gegensatz einer einheimischen und einer dem altgriechischen Stile sich anschliessenden Bildung der Gestaltung trat dem Ref. bei dem Besuche des so reichen, aber wenig bekannten Museo Casuccini zu *Chiusi* entgegen, wo er auch die grösste Zahl selbstständiger plastischer Bildungen sah. Neben der ausser-

ordentlich grossen Zahl von Hautreliefs der Aschenkisten, die zu einer völligen Ablösung der Personen sich steigern, die aus Thon, einige aus Alabaster bestehen, neben anderen in strengerem Stile mit Kriegerdarstellungen in fein detaillirten Rüstungen oder Thiercompositionen, die Krieger zerfleischen, tritt eine dritte Gattung von Reliefs von Travertin, auf denen die Gestalten nur wenig, wie eine Silhouette sich über die Grundfläche erheben, reihenweis hintereinander sitzen oder stehen, in ihren Gesichtsbildungen einen sehr breiten Mund, breites vorstehendes Kinn zeigen, überhaupt von den hellenischen, auch archaistischen Formen sich wesentlich unterscheiden. Dazu treten eine Reihe frei ausgearbeiteter sitzender Gestalten mit völliger Bemalung; die eine der Hauptmasse nach aus Travertin bestehend mit von Thon angesetzten Händen und Füssen.

Die Zusätze des Herausg. sind in diesem Abschnitte zahlreich und bedeutend: so werden S. 186 eine Reihe der ältesten Bronzefiguren, darunter die falsch als Athene Ergane bezeichnete in München aufgeführt, so S. 187 der Bronzewagen des Prinzen Mussignano aus Vulci, dann Dreifüsse, S. 188 die grosse bronzene Grablampe von Cortona mit Sirenen und Satyrn, worin also die Bronzecandelaber am Sebaldusgrab in Nürnberg, überhaupt vielfache Leuchterbildungen der Nürnberger Werkstätten aus jener Zeit sehr übereinstimmen. Die Spiegel S. 188 haben in Gerhards Werk nun eine Gesammtbehandlung erhalten und sind als Spiegel, wie Welcker hervorhebt, anerkannt. Die Zahl der Bronzecisten mit Einzeichnungen hat sich jetzt bedeutend vermehrt, zugleich aber die Krone von allem, die Ficoronische Cista, schon früher eine genauere Würdigung, jetzt zwei würdige Publikationen und eine eingehende kritische Behandlung erhalten. Welcker berichtigt zwar S. 189 den Müllerschen Artikel darüber, aber hebt hier die ihm allerdings so bekannte Hauptsache nicht hervor, dass dem oskischen Künstler nur die oben darauf befindlichen Bronzefigurchen, wie die Füsse zufallen, während der Haupttheil mit der Darstellung der Argonauten in Bithynien, der Besiegung des Amykos durch Polydeukes die herrlichste, ächt griechische Arbeit ist. Auch die Form der Skarabäen (S. 191) ist

als eine in Griechenland vielfach vorkommende erwiesen. Für die etruskische Goldarbeit im feinsten Filigran, in dünnsten Blattformen, wie massiven Ringen gewährt das Mus. Gregorianum, noch vielmehr die Sammlung Campana (S. 192) den reichsten und wahrhaft überraschenden Ueberblick. Auch die etruskischen Vasen haben S. 195 einigen Zuwachs erhalten und jene spätetruskischen Gefässe mit lateinischen Inschriften sind einer genauern Betrachtung gewürdigt, so dass die letztern Aecetiae und Belolai pocolom gelesen werden.

Für die Entwickelung der Kunst in Rom war bei der Besprechung der Wachsmasken der Vorfahren S. 200, die von vornherein jenen strenghistorischen, der einzelnen Erscheinung zugewandten Sinn der Römer beurkunden, jener von Plinius (XXXV, 2, 2) so scharf betonten Veränderung zu erwähnen, durch die jene Bildungen ganz und gar den metallenen *Medaillons*, den clypei mit als Relief aufgelegten Darstellungen in anderem Metalle weichen mussten. Hiermit ging zugleich die scharfe Porträtähnlichkeit zu Grunde und machte einer mehr flachen Idealbehandlung Platz. Man liebte es dann um die Mitte eines Familienvaters die Kinder als kleinere Medaillons zu gruppiren. Unter den griechischen Malern in Rom ist Demetrius, den Osann zu einem τοιχογράφος gemacht hatte, als τοπιογράφος, als landschaftlicher Dekorationsmaler treffend S. 203 nachgewiesen.

Die fünfte Periode (S. 204 — 256) umfasst die ganze Kunstentwickelung im römischen Weltreich, soweit und solang hier antike, auf griechischer Wurzel ruhende Technik und Formen sich hielten. Sie ist es, deren Werke zuerst wieder im XV. Jahrhundert vor die Augen der damaligen Welt traten und Bewunderung und unbedingte Hingabe weckten, als Muster des Geschmackes seitdem Jahrhunderte lang benutzt sind und noch heute durch ihre Zahl und Massenhaftigkeit in den Museen, wie auf den Trümmerfeldern imponiren. Man sollte glauben, dies habe wenigstens dazu beigetragen eine geschichtlich recht genaue Feststellung der Thatsachen, der Persönlichkeiten der Künstler, der Stilunterschiede zu Wege zu bringen, doch

nichts weniger als dies, obgleich an zeitlich beglaubigten Denkmalen so gar kein Mangel hier ist; man hat in der historischen Täuschung, hier die berühmtesten Werke der griechischen Blüthezeit vor sich zu haben, immer frisch die Plinianischen Berichte an die Denkmäler herangebracht und so wenig gefördert. Wie lebte Winkelmann noch in den Idealen der athenischen Restaurationschule, die nach Rom sich übersiedelte, er greift nur zurück in die Periode seit Alexander dem Gr.! Jetzt ist nun ein Massstab für die ächt hellenische Kunst gewonnen und hier ist Schritt für Schritt rückwärts der Weg zurückgelegt zu den archaischen Apollokolossen auf Delos u. a. Neue Entdeckungen füllen die grossen Lücken mehr und mehr aus. Aber ganz unvermittelt, von den eigentlichen Archäologen muss mit einem gewissen Unbehagen oder Achselzucken betrachtet, ja wohl fast etwas gemieden stehen die Massen von Statuen und Gruppen in unsern Museen, die dem Laien am meisten imponiren. Es ist allerdings jetzt Zeit, auf dem Hintergrund gleichsam der ächt hellenischen Kunst diese Welt der Copien, der künstlerischen Ausbreitung scharf ins Auge zu fassen und für sie wirklich feste, sichere Haltepunkte zu gewinnen. Für die allgemein kunstgeschichtliche Betrachtung, die es doch nicht allein mit den schaffenden Genien und mit den Musterwerken zu thun hat, sondern ebensosehr mit der Empfänglichkeit, den Geschmacksrichtungen der Nationen, mit den unbewusst auf tausend Kanälen sich verbreitenden Kunstanschauungen und deren allmäligem Absterben, gewährt diese Periode ein eigenthümliches, nie wieder in so grossartigem Massstabe erschienenes Bild, in welchem alle sogenannten Verfallzeiten sich einzeln wiederfinden.

Gehen wir zum Einzelnen über: in der Charakteristik des ersten Abschnittes bis zu Augustus ist eine geschichtliche Thatsache gar nicht berührt, auf die ein denkender Zeitgenosse nicht oft und scharf genug hinweisen kann, dass nämlich seit *Sullas* Feldzug in Asien gegen Mithridat und dem Aufenthalt in Kleinasien zuerst in die ganzen Legionen, nicht blos in einzelne Heerführer bei ihrem Leben in den reichsten Genüssen, das Bewusstsein vom Werth und Geschmack

an kostbaren Kunstwerken, verbunden mit der Sucht sie zu besitzen kam, und Sulla selbst möglichst darauf hinwirkte (vgl. Sall. Cat. 11: ibi primum insuevit exercitus — signa, tabulas pictas, vasa caelata mirari, ea privatim ac publice rapere, delubra spoliare —). Seitdem beginnt das Plünderungsystem der Einzelnen, seitdem das volle Streben einen *Privatbesitz* an Kunstwerken sich zu schaffen, seitdem auch die bis zum Unsinn gesteigerte Sucht Privathäuser, Villen auszudehnen, Berge zu versetzen und Meere zu schaffen (Sall. Cat. 12. 13. 20. 22. 52). Es musste dies eine ausserordentliche Bauthätigkeit hervorrufen, die in den Zeiten der Kaiser einen einheitlicheren Mittelpunkt in der Person des Kaisers als Unternehmers oder in der Beziehung zu ihm durch Dedikationen u. s. w. erhielt. Wir können uns daher die Zahl der Architekten und ihre bedeutende, vielseitige Ausbildung nicht gross genug denken; Schulen haben hier jedenfalls bestanden und in denselben wohl bezeichnende Unterschiede, wie z. B. wir in der so blühenden, ja mit am meisten blühenden Provinz Syrien ein besonders reiches blendendes Bausystem ausgebildet finden, das an einzelnen Punkten auf Rom einwirkte, während der allgemeinere Charakter der italischen Bauten auf einfache Massenwirkung hinausging. Vergeblich sehen wir uns aber bei dem Abschnitte Architektonik S. 208—224 auch nur nach einer Aufzählung von Architekten, geschweige nach einer Bestimmung von Schulen um. Die bisherige Kunstgeschichte führt hier nur die Bauten der einzelnen Kaiser auf, giebt also nur einen Monumentenüberblick. Die richtige Lesung einer Stelle im Plinius (36, 24, 1) hat dem Pantheon, wie S. 24 ausgeführt ist, die Weihung an Jupiter Ultor abgenommen, und die Götter des Julischen Geschlechtes, vor allem Mars und Venus treten in ihre vollen Rechte ein. Unter den grossen Wasserbauten des Claudius ragt vor allem der grosse Emissar des Fuciner Sees hervor, der durch ein Thor von 160—170 F. Höhe nach $^3/_4$ Meilen Länge seine Wassermenge dem Liris zuführt; zu ihm war doch die genaueste, deutsche Arbeit, die von *G. Kramer* (der Fuciner See. Berl. 1839. bes. S. 33 ff.) anzuführen. Die Angaben über den *Frie-*

*den*stempel des Vespasian, diesen Wunderbau der Zeit, ausgestattet mit den Kunstwerken verschiedener Zeiten und Völker, hätten S. 212 völlig geändert werden müssen, seitdem die Verschiedenheit der Ruinen der Constantinsbasilika von demselben schlagend nachgewiesen ist, am umfassendsten von *Becker* (Röm. Alterth. I. S. 437 — 444). Zu der *Villa* des *Hadrian*, den umfassendsten Bautrümmern der Art und der grössten Fundgrube von Statuen, zugleich einem lebendigen Bilde der alles treibenden, alles wissenden, alles in sich aufnehmenden Vielgeschäftigkeit des Kaisers haben wir den auf S. 215 nicht angeführten, besten Plan von Piranesi (erschienen 1786), beigefügt der beschreibenden Schrift von *Nibby* (descrizione della Villa Adriana. Roma 1827). Die Sitte der spätern Zeit frühere Ehrendenkmale neu zu dediciren mit einzelnen Veränderungen hat Welcker S. 220 in der ausführlichen Besprechung der sog. *Pompejus*säule in Alexandria wieder gezeigt, welche allerdings dem Diocletian durch eine Inschrift gewidmet, aber bereits in der Ptolemäer Zeiten den in die Augen fallenden Mittelpunkt der Bauten auf der Akropolis bildete. Als ganz entsprechendes Beispiel konnte die Phokassäule in Rom angeführt werden. Die in § 194. 195 noch gegebene kurze Darlegung des christlichen Kirchenbaus bis zur Durchbildung des germanischen Stiles gehört kaum mehr in den Bereich der antiken Archäologie, die neue, religiöse Grundlage bedingt ja gerade die Umänderung der überlieferten Formen, die auf dem Boden des antiken religiösen Lebens erwachsen waren.

Die Geschichte der Plastik in der römischen Zeit, die S. 224—45 behandelt ist, hat vor allem hervorzuheben, wie diese Kunst zum Theil eine neue Verbindung mit der Architektur eingeht, aber so, dass ihre selbsständige Geltung ganz und gar zurücktritt und die freie Plastik mit der Ornamentistik zusammenfällt. Sie tritt daher an die Stelle architektonischer Gliederung, so beim Capitell, sie bedeckt die Flächen statt von ihnen begränzt zu werden, sie bildet mit, hebt den Wechsel der Glieder, die in ihrer Einfachheit nicht mehr genügten, oder sie leitet Bauwerke gleichsam ein, wobei Kolossalität immer mehr Bedingung

wird. Daneben hält sich noch eine ganze Zeit die höhere Plastik, aber dann auch losgerissen von der Beziehung zu einem grössern Ganzen. Damit geht parallel die zeitweise Fortdauer *idealer* Bildungen und dann die rasch eintretende Herrschaft einer nüchtern *historischen* Richtung. Massstab dafür geben die Reliefs an den grossen Denkmalen, die leider unsern jetzigen Anforderungen gemäss noch nicht publicirt sind, so der Fries am Forum des Domitian, nach Brauns Ansicht das letzte erhaltene Werk der griechischen idealen Kunst, so die Reliefs an den Triumphbögen und Ehrensäulen. Von denen der Trajansäule existirt wenigstens ein Gypsabguss in der Akademie S. Luca. Die Zahl der Künstlernamen der Periode ist nicht so gering, aber auch hier herrscht über die von Plinius angeführten vielfaches Schwanken, ob sie der Zeit der Kaiser bis Titus oder der makedonischen angehören. Welcker weist S. 226 jene Künstlerpaare, die in Bezug auf das gemeinsame Arbeiten und den dadurch verdunkelten Ruhm mit den Künstlern des Laokoon verglichen werden, auch nach der Ansicht des Ref. mit vollem Recht in die frühere Zeit zurück. Zu den Denkmälern werden manche, nicht unwichtige Zusätze vom Herausg. gegeben, nur zuweilen an ungehöriger Stelle, z. B. S. 229 unter den Statuen der Augustischen Zeit die Reiterstatue des Theodorich, sowie der kolossale Pompejus. So ist die Apotheose des August an einen Relief zu Ravenna S. 232 bemerkt, so die grosse Zahl von Darstellungen aus dem Forum des Trajan S. 234, so endlich die runde Basis aus V. Pamfili mit der Familie des Antonin und ihren Schutzgöttern S. 238. Zwei Berichtigungen haben wir hier einzuschalten: S. 237 heisst es: eine goldene Statue von Faustina ward ins Theater gebracht, *wenn sie erschien.* Dies ist falsch; nach der Stelle bei Dio Cass. 71, 31 ward eine solche nach ihrem Tode ins Theater an ihren Platz gestellt, *sobald er* erschien. Ferner ist die S. 239 aufgeführte Reiterstatue des Caracalla im Palast Farnese eine des Caligula (vgl. jetzt Mon. In. V, t. 5).

Bei der Betrachtung der Entwickelung der Malerei in dieser Periode war die rasche Veränderung sowohl

der äussern Mittel der Technik als auch der Aufgaben wohl zu beachten, so das bereits zu Plinius Zeit eingetretene Verschwinden der Wandmalerei vor dem glänzenden Mosaikschmucke, der im Wechsel der Farben, im Einlegen feiner, bunter, wurmstigartig gebildeter Marmorstückchen seine Stärke, seinen Glanz suchte. Zu gleicher Zeit traten aber die das höchste Interesse eines entarteten Volkes bildenden Gladiatorenspiele seit M. Terentius Lucanus, besonders seit Nero als eine wichtige Aufgabe auch der Tafelmalerei auf (Plin. XXXV, 7, 33). Nachbildungen der Art in Mosaik sind, wie S. 250 bemerkt ist, in grossem Umfang gefunden und beschrieben worden. Aber gerade vor diesem raschen Sinken und innerlicher Veränderung ist uns durch die Pompejanischen Entdeckungen, sowie die in den Titusthermen u. a. zu Rom, deren reiche neuere Publikationen S. 248 uns vollständig gegeben sind, ein Blick in den Zustand der Malerei unter dem ersten Kaisergeschlecht geöffnet, wie in keine Periode der antiken Kunst, und diese theilweisen Copieen lassen uns zurückschliessen auf die Compositionen der griechischen Meister, denen wir auf der andern Seite in den Schilderungen der Rhetoren, besonders eines Philostratos und Lukian so nahe gerückt werden. Aber die Zeit der Sammlung alter Gemälde, der grossen Galerieen, des Copirens, des Dilettantismus, des Raisonnements und Uebertragens der Bilder von der Tafel, aus der Farbenwelt in das rhetorische Gewand ist durchaus keine Zeit eigener Kunstblüthe auf demselben Gebiete, in derselben Gedankenrichtung, und so müssen wir eine *nochmalige Erhebung* der Malerei im Zeitalter Hadrians, wie sie Müller S. 249. 250 angenommen, wie sie Welcker nicht zurückgewiesen hat, als reine Illusion bezeichnen, noch dazu beruhend auf einer nicht richtigen, grammatischen Erklärung.

Wir müssen daher hier die Frage über *Aetion*, den Maler des Alexander und der Roxane, und den angeblichen *Echion* S. 143. 145 zur definitiven Entscheidung bringen. Es fragt sich hier zweierlei: 1) In welche Zeit und in welche lokale Schule etwa gehört der erstere nach den Stellen bei Lukian (de Merc. C. 42. Imag. 7. Herod. 4 ff.)? 2) Ist er identisch mit dem

von Plinius (XXXV, 10 s. 36, 78. 7. s. 38, 50. XXXIV,) 8. s. 19) und von Cicero (Br. 18. Parad. 5, 2) hochgepriesenen Aetion oder Echion? In der ersten Stelle des Lukian (de Merc. Cond. 42) wünscht der Redner das Bild eines Lebens, in dem der *Πλοῦτος* auf dem Throne sitzt, zu entwerfen. Er fährt fort: *ἡδέως μὲν οὖν Ἀπελλοῦ τινος ἢ Παρρασίου ἢ Ἀετίωνος ἢ καὶ Εὐφράνορος ἂν ἐδεήθην ἐπὶ τὴν γραφήν· ἐπεὶ δὲ ἔπορον νῦν εὑρεῖν τινα οὕτως γενναῖον καὶ ἀκριβῆ τὴν τέχνην, ψιλὴν ὡς οἷόν τέ σοι ἐπιδείξω τὴν εἰκόνα.* Also wird hier ein Gegensatz gemacht zwischen den *jetzigen* Malern und den grossen, längst dahin geschiedenen Koryphäen der Kunst, die alle, ausser Aetion, einem Zeitraum von höchstens 80 Jahren nach den äussersten Gränzen angehören, in deren Mitte also als Gegensatz zu der Gegenwart des Lukian kein Zeitgenosse des Hadrian gesetzt werden konnte. Die zweite Stelle (Imag. 7) zeigt uns Aetion in derselben Gesellschaft, als Repräsentant der höchsten Kunst: es soll eine Schönheit geschildert werden, es glaubt Lykinos dies sicherer zu thun *τῶν παλαιῶν τινας ἐκείνων τεχνιτῶν παρακαλέσας ἐπὶ τὸ ἔργον*, zuerst Bildhauer und zwar Praxiteles, Kalamis, Alkamenes, Pheidias, dann Maler, da heisst es: *ἢ παρακαλέσαιμεν δὴ τοὺς γραφέας καὶ μάλιστα ὁπόσοι αὐτῶν ἄριστοι ἐγένοντο περάσασθαι τὰ χρώματα καὶ εὔχειρον ποιεῖν τὴν ἐπιβολὴν αὐτῶν; καὶ δὴ παρακεκλήσθω Πολύγνωτος καὶ Εὐφράνωρ ἐκεῖνος καὶ Ἀπελλῆς καὶ Ἀετίων.* Es folgt dann die nähere Bestimmung dessen, was jeder malen soll, von Aetion wünscht man: *τὰ χείλη δὲ οἷα Ῥωξάνης ὁ Ἀετίων ποιησάτω.* Dann werden Homer und Pindar noch zu Hülfe gerufen. Der Schol. (ed. Jakobitz v. IV, p. 164) sagt dazu: *ζωγράφων ὀνόματα παλαιῶν καὶ σεμνῶν.* Also hier wieder Aetion neben Apelles und Euphranor und dazu dem noch älteren Polygnot. Nun kommt aber die Stelle, auf die Müller seinen eigentlichen Beweis gründet (Herod. 4 ff.). Der Aufsatz führt als Titel auch den Namen *Ἀετίων*. Herodot wird in vieler Beziehung als nachahmungswürdig gepriesen, vor allem auch darin, dass er zuerst den Gedanken gehabt und ausgeführt habe seine Werke in Olympia vor der grossen

hellenischen *σύνοδος* vorzutragen. Dies bemerkten als kurzen Weg, sich bekannt zu machen, Hippias, ihr einheimischer Sophist, Prodikos von Keos, Anaximenes von Chios, Polos von Agrigent und viele andere und hielten ihre *λόγοι* vor der Panegyris. Da fährt Lukian fort: *καὶ τί σοι τοὺς παλαιοὺς ἐκείνους λέγω σοφιστὰς καὶ συγγραφέας καὶ λογογράφους, ὅπου καὶ τὰ τελευταῖα ταῦτα καὶ Ἀετίωνα φασι τὸν ζωγράφον συγγράψαντα τὸν Ῥωξάνης καὶ Ἀλεξάνδρου γάμον εἰς Ὀλυμπίαν καὶ αὐτὸν ἀγαγόντα τὴν εἰκόνα ἐπιδειξάσθαι ὥστε* etc. Müller fusst nun hier auf dem *τὰ τελευταῖα ταῦτα* und sagt, die alten Zeiten und ihre Meister und die jetzigen oder der jüngst vergangenen Zeit angehörigen werden sich gegenübergestellt, daraus folgt, Aetion hat der letzteren angehört. Allerdings dann ein wunderlicher Widerspruch, in den Imag. 3 gehört er zu den *παλαιοὶ τεχνῖται* und hier ist er das Gegentheil davon. Doch *τὰ τελευταῖα ταῦτα* heisst gar nicht: „in diesen letzten Zeiten", sondern bezeichnet den aufgesparten letzten aber bedeutendsten Punkt, es ist kein *chronologischer* Endpunkt, sondern *graduelle* Steigerung, unser „zu guter Letzt, endlich noch". So sagt Lukian de Peregr. morte s. 1: *ἅπαντα γὰρ δόξης ἕνεκα γενόμενος καὶ μυρίας τροπὰς τραπόμενος τὰ τελευταῖα ταῦτα καὶ πῦρ ἐγένετο· τοσούτῳ ἄρα τῷ ἔρωτι τῆς δόξης εἶχετο.* Scytha c. 8: *τὰ τελευταῖα καὶ ἐμυήθη μόνος βαρβάρων Ἀνάχαρσις.* Ebenso wird ja das Particip des Verbums *τελευτᾶν* gebraucht. Lukian spart also den höchsten, ihm wichtigsten Punkt bis zuletzt auf; er stellt nicht dem Alten das Neue gegenüber, sondern den Männern der Gelehrsamkeit, der Schrift, die zum Theil nicht so bedeutend waren, damals auch wenig mehr bekannt, einen hochberühmten Maler, dessen Bilder sie noch sahen, dessen Name ein gefeierter war, besonders für Lukian, der selbst ursprünglich zur Kunst bestimmt ihr immer das höchste Interesse schenkte. Und endlich wie kann das Thatsächliche der Erzählung, die Feier der Olympien als grosses, hellenisches Nationalfest, der Ruhm und die Belohnung des Aetion vom Hellanodiken vereint werden mit der Zeit des Hadrian und der Antonine, wo in Griechenland die panhelle-

nischen Spiele zur blossen Tradition geworden waren, wo ein Vespasian bereits die von Nero neu gefeierten Isthmien aufhob, weil die Griechen die Freiheit verlernt hätten, wo Hadrian zwar einen Versuch von *Πανελλήνια* machte, diese aber als eine rein historische Spielerei erschienen (Herm. Gr. Ant. I, S. 438)? Dagegen weist die mehrmalige Verbindung des Aetion mit Apelles, Euphranor, Parrhasios ihn ganz in die Mitte des 4ten Jahrhunderts v. Chr. Und das berühmte Bild des Alexandros und der Roxane bekommt erst seine Bedeutung, wenn es unmittelbar aus der Zeit Alexanders stammt und auch ihn verherrlicht, wie die Werke eines Apelles u. a.

Wir stellen daneben nun die Stellen des Cicero und Plinius. Es ist hier zuerst nöthig den Namen selbst festzustellen: bei Cicero im *Brutus* c. 18 liest Orelli zwar: in Echione, wie Schäfer, dagegen Manutius, Lambin, Gruter, Ernesti *Ae*tione, die Codd. und ältesten Ausgaben schwanken zwischen *Ee*tione, *E*tione, *Men*tione. In den Paradoxis (5, 2) hat Orelli Echionis ebenfalls gewählt, dagegen liest Victorius *Ee*tionis, Magnolus und Manutius *Ac*taeonia, Lambin *Ae*tionis. Im Plinius (XXXV, 7, s. 32) hat Sillig merkwürdigerweise Echion behalten, während der codex Bamb., sowie der von Sillig (praef. p. XIX) hoch angeschlagene Par. Reg. 6797 et ion hat, Victorius etion, andere et dion, Echion nur die Randlesart des Cod. Barb. und der sehr ungleichartige Cod. Par. Reg. 6801. Die Hauptstelle des Plinius (XXXV, 10. s. 36, 78) weist jetzt bei Sillig einen Aetion auf nach der Lesart des Bamb., während vier andere gute Mss., darunter der Vossianus etion haben, Victorius ethion, drei, dabei jener letzterwähnte Par., und die ed. Dalecampiana Echion. In derselben Stelle wird Aetionis auch vom Riccardianus bestätigt, daneben schwankt es actionis, etionis, ethionis, endlich zwei echionis. Aus dieser Vergleichung geht hervor, dass Echion ganz ungehörig ist, dass überhaupt der Name nur schwankt zwischen *Aetion* und *Eetion*, alle andern Lesarten daraus entsprungen sind. Und in der That glaube ich, war die ionische Form *Ἠετίων*, die ja schon bei Homer (Il. 6, 395) für den Herrscher der *Θήβῃ Ὑποπλακίῃ* vorkommt,

die im ionischen Kleinasien gebräuchlichere. Und sie mag die ursprünglichere auch für diesen Künstlernamen sein, an deren Stelle später mehr die der κοινή trat, denn wir können mit Wahrscheinlichkeit den Aetion dorthin versetzen und zur *asiatischen* Schule, deren Mittelpunkt in Ephesos war, rechnen, obgleich auch er, wie Apelles, als vollendeter Künstler nicht einer bestimmten Schulrichtung allein gehuldigt hat.

Vollendet, auf der Höhe der Kunstbildung stehend können wir ihn aber wohl ansehen nach den obigen Stellen des Lukian, sowie nach der Stelle im Brutus (c. 18). Dort werden sich gegenübergestellt als ältere, an denen vor allem formae et lineamenta gelobt werden, Zeuxis, Polygnot, Timanthes und diejenigen, in denen jam perfecta sunt omnia, Aetion, Nikomachos, Protogenes, Apelles. In den Paradoxen (5, 2) wird die Aetionis tabula neben dem signum aliquod Polycleti gerade zu als Repräsentant der Malerei bezeichnet. Plinius führt (XXXV, 7. s. 32) vier Männer auf, die mit den vier einfachen Farbestoffen ihre unsterblichen Werke vollendeten, so dass ihre einzelnen Werke das Vermögen einzelner Städte aufwogen und nennt da Apelles, Aetion, Melanthios, Nikomachos; der in Bezug auf den Gebrauch der Farben obwaltende Widerspruch mit Cicero Br. 18 beruht auf des letztern rhetorischem, flüchtigem Ausdruck. Also *Aetion* gehört unmittelbar zum Kanon der Maler gleichsam, von denen vier dann zusammengestellt werden; er steht ebenso fest wie Apelles, während die zwei andern wechseln.

Lukian nennt (de merc. cond. 42): *Apelles*, Parrhasios, *Aetion*, Euphranor,
Im. 7: Polygnot, Euphranor, *Apelles*, *Aetion*,
Cicero im Brutus c. 18: *Aetion*, Nikomachos, Protogenes, *Apelles*,
Plinius (XXXV, 7. s. 32): *Apelles*, *Aetion*, Melanthios, Nikomachos.

Die letzte Zussammenstellung weist uns, indem sichtlich die asiatische und helladische Schule in je zwei Repräsentanten hingestellt ist, darauf hin, Aetion nach Jonien, überhaupt Kleinasien als sein Geburtsland und Wohnsitz zu weisen. Auch die Form Aetion führte

uns schon darauf, dann die Verbindung mit Alexander dem Grossen, endlich der ganze Dialog des Lukian, der seinen Namen trägt. Hier wird Aetion ausdrücklich als *οὐκ ἐπιχώριος* bezeichnet, bei dem daher die Verbindung mit der Tochter des Hellanodiken auffallend war, es wird von einem *ἀγαγεῖν τὴν εἰκόνα* gesprochen, es wird in dem ganzen Dialog die Reise des Herodot aus *Karien* nach *Hellas* gegenübergestellt der Reise des Aetion. Plinius führt Aetion bei Ol. 107 an mit Therimachos sowohl bei den Malern (XXXV, 10. s. 36, 78), als bei den Erzbildnern (XXXIV, 8. s. 19, wo ein nacktes, chronologisches Verzeichniss der Künstlerblüten gegeben ist). Diese Zusammenstellung ist eine rein zeitliche, keine auf innerer Gemeinsamkeit beruhende. Auch Stoff und Behandlung unterstützen diese unsere Ansicht. Hierüber haben wir noch einiges hinzuzufügen, da hier in Manchem der richtige Punkt noch nicht beachtet scheint.

Wir gehen aus von dem zu Lukians Zeit in Italien befindlichen, berühmten Bilde, das den *γάμος* des Alexander und der Roxane darstellte, nachgebildet in dem Wandgemälde des Obergeschosses der Farnesina von Sodoma. Die Hauptpersonen des Bildes waren in einem *θάλαμος Roxane*, deren Lippen Lukian besonders rühmt, auf der *νυμφικὴ κλίνη*, jungfräulich zur Erde schauend, entschleiert und entschuht von Eroten, *Alexandros* von einem Eros herbeigezogen, einen Kranz der Jungfrau reichend und daneben als *πάροχος καὶ νυμφαγωγός* mit der *brennenden Fackel* Hephästion, gestützt auf einen schönen Jüngling, wahrscheinlich Hymenaios. Auf der andern Seite spielten dann Eroten mit den Waffen des Alexander, einen auf den Schild hebend und als König proclamirend. Die grösste Anmuth, verbunden mit geistvoller Erfassung der zusammentreffenden Momente musste hier sich zeigen. Und auch in der Beleuchtung, in der brennenden Hochzeitfackel hat der Künstler sicher einen Lichteffekt nicht vermieden. Hören wir nun daneben die Aufzählung der berühmten Bilder bei Plinius (XXXV, 10. s. 36, 78): da erhalten wir einen Liber pater, ferner eine Tragoedia et Comoedia, dann Semiramis ex ancilla regnum apiscens, also einen assyrischen

Stoff, der damals bereits besonders durch Alexander ein allgemein bekannter war, worin auf feine Weise die Macht der Schönheit und der ἀρετή der Semiramis, die sie, unter den Hirten erzogen, auf den Statthalter Onnes, dann auf Ninos ausgeübt nach Diod. II, 5. 6, angedeutet sein musste, dann anus lampadas praeferens et nova nupta verecundia notabilis. Sillig interpungirt vor et, trennt es also in zwei Bilder; dies ist offenbar nicht richtig. Es ist ein hochzeitliches Bild, wobei die Mutter, natürlich in dieser Situation als anus dargestellt, nach ächt griechischer Sitte die Hochzeitfackel anzündet und den Brautwagen begleitet, vgl. Schol. Apoll. Rhod. IV, 800: τὸ παλαιὸν τὰς μητέρας τῶν γαμούντων ἐν τοῖς γάμοις δᾳδουχεῖν ἔθος ἦν. Eur. Iph. Aul. 722. 23. Phoen. 354 ff. Troad. 308. Schol. ad h. l. (Hermann Gr. Ant. III, S. 153). Wir sehen, welche innere Aehnlichkeit zwischen diesem Bilde und jenem mit Alexander eintritt; bei beiden eine nova nupta verecundia notabilis, bei beiden ein δᾳδοῦχος, dort der πάροχος, hier die Mutter. Ob wir die übrige Situation uns gleich zu denken haben, ob der Hochzeitzug oder die Scene im θάλαμος selbst, ist nicht zu entscheiden, da das lampadas praeferens wohl nur Uebersetzung ist für δᾳδουχοῦσα. Uebrigens erhellt daraus, dass die unmittelbare Vergleichung der Aldobrandinischen Hochzeit mit der Nova nupta bedeutende Einschränkungen erhält.

Ueber die bildnerische Thätigkeit des Aetion haben wir keine nähern Nachrichten, doch keinen Grund sie zu bezweifeln. Uebrigens ist jedenfalls anzuführen, dass ein Bildhauer Ἠετίων, also auch hier die von mir als unserm Künstler ursprünglich beanspruchte Form, dem berühmten Arzt Nikias zu Milet, dem Freunde des Theocrit, eine ausgezeichnete Statue des Asklepios aus Cedernholz gefertigt hatte nach Theocr. ep. 7. Der Zeitunterschied von c. Ol. 107 zu Ol. 127 lässt uns wohl an den Enkel unsers grossen Meisters denken.

Somit glaube ich, ist dem Aetion Name, Zeit und Stelle in der Kunstgeschichte gesichert und jedwede Beziehung zur Zeit des Antonine verschwunden. Wir kehren daher in diese Zeit des Untergangs der antiken Kunst zurück, um nur noch zu bemerken, wie

§ 213 über die christlichen Symbole und Typen nicht mehr hierher gehört, wie dagegen an dessen Stelle eine Behandlung der noch in die christliche Kunst unmittelbar mit aufgenommenen antiken, mythologischen Vorstellungen treten kann, wie sie in dem trefflichen Buche von *Piper:* Mythologie und Symbolik der christl. Kunst. Theil I. Weimar 1847 bereits durchgeführt ist.

Ein Anhang von S. 257—319 behandelt die Kunst der *ungriechischen* Völker des Alterthums von den Aegyptern bis zu den Indern. Ueber die Stellung haben wir uns bereits im Eingange ausgesprochen, auch wird sich das Göthesche Motto, wenigstens für die Kunstbildung der mit Griechenland in Verbindung getretenen, Europa zugewendeten Völker immer mehr beschränken. Die neuen, zusammenhängenden Entdeckungen und die ruhigere, speciellere Betrachtung derselben weisen uns immer bestimmter auf die Stellung dieser Völker in der allgemeinen Kunstgeschichte und ihre specielle zu Griechenland hin; Müller hat dies bereits an vielen einzelnen Punkten des Werkes wohl hervorgehoben und er würde heutigen Tages die allgemeinere Anerkennung dieser Ansicht oder Thatsache nicht mehr versagen. — In der Kunsttopographie Aegyptens wird bei den Ruinen *Thebens* die Grotte Beni-Hassans, dorischer Architektur ähnlich mit altem Gewölbe angeführt und dann bei der Todenstadt von *Memphis* die Syringen von *Beni-Hassan.* Beide Punkte fallen als Grotte von Beni-Hassan zusammen, die allerdings durch die Säulenform mit 16 scharfen Cannellirungen und dem Abacus, sowie das gehauene Gewölbe interessant ist, aber weder bei Memphis, noch bei Theben liegt, sondern zwischen ihnen, in der Nähe und im Nomos von Hermopolis und das alte σπέος Ἀρτέμιδος ist mit δρόμος vom Flusse aus. Gegenüber weiter südlich auf der libyschen Seite liegen die ebenfalls interessanten Gräber von Synt, Kum el Ahmar u. a. vgl. überhaupt *Rosellini* I Monumenti II, 1. p. 30 ff. Für die Pyramiden S. 265. 275 war das bereits 1840 erschienene Hauptwerk von *Vyse* Operations carred on at the Pyramids of Ghizeh. 3 Voll. London. anzuführen. Auch die von Müller auf S. 269 ausführ-

licher dargelegte Ansicht, dass die *Pylonen*, jene abgestumpften Prismen von Thürmen, die πτερά des Strabo seien (Strabo XVII p. 805 f.), die auch von Plut. de Is. et Os. 20 und von Olympiodor zu Plato Phaed. p. 47 erwähnt worden, ist unverändert gelassen worden, obgleich die einfache Betrachtung der Stelle bei Strabo die Unmöglichkeit zeigen musste, worauf bereits Bötticher (Tektonik I, Exk. p. 55. 56) aufmerksam gemacht hatte. Dort schildert Strabo die διάθεσις τῆς κατασκευῆς τῶν ἱερῶν und lässt hier sich folgen den mit Sphinxen besetzten in seiner Länge unbestimmten δρόμος, unterbrochen meist von drei grossen πρόπυλα, also dies sind die Pylonen, wie die Denkmäler hinreichend zeigen. Dann μετὰ τὰ προπύλαια kommt der ναός πρόναον ἔχων μέγαν καὶ ἀξιόλογον, sowie natürlich mit dem σηκός. Zu dem πρόναος stehen nun die πτερά im Verhältniss, indem sie auf beiden Seiten (παρ' ἑκάτερον) vor demselben vorliegen (πρόκειται) und bestehen aus einem offenen, von zwei allmählig convergirend laufenden mit dem Tempel gleich hohen an die κρηπίς des Tempels sich anlehnenden Mauern eingeschlossenen Raum, der Reliefschmuck zeigt. Es sind also, auch entsprechend dem sonstigen Sprachgebrauch von πτερά (vgl. auch Jahn in Ber. d. Leipz. Ges. f. Wiss. 1850. Hft. 2. S. 126), offene von Säulenhallen an den Mauern umgebene Höfe, die daher bei Plutarch mit den δρόμοι ὑπαίθριοι verbunden den κρυπτά gegenüber gestellt werden. Jahn will sich über die Art des Gebäudes nicht aussprechen, obgleich dieselbe nach dem Vorhergehenden wohl bestimmt ist.

Die Anordnung der Kunstentwickelung der einzelnen Völker Asiens wird jetzt schon eine andere sein müssen, als sie von Müller gegeben ist, welcher die Syrischen und Arischen Stämme streng scheidet, unter den ersten die Babylonier, Phönicier und das nicht griechische Kleinasien, unter den letzten die Meder und Perser begreift. Freilich verkennt er die Abhängigkeit der letztern von den Babyloniern nicht. Aber wir haben hier nur zwei zusammenhängende Kunstentwickelungen neben einander, die eine der *kananäischen* Stämme in Syrien, Palästina, Phönikien, den

Inseln der Nordküste Afrikas und einzelnen südlichen Theilen Kleinasiens, und die andere *oberasiatische*, die in *Assyrien* oder wahrscheinlich schon eher in *Babylon* anhebend die *herrschenden oberasiatischen* Völker durchläuft von den Assyrern, Babyloniern zu Medern und Persern und durch Kleinasien hindurch an die Küste Lydiens sich erstreckt. Diese letztere gehört, was ihre Anfänge, sowie ihre reichste Ausbildung betrifft, semitischen Stämmen an, zunächst dem Stamme Assur und Arpachsad, jenen griechischen Chaldäern, sowie Lud, hat aber Ideen und vor allem ihre edle, grosse Einfachheit gegenüber dem bunten, leicht formlosen Schmucke der Phönicier durch die zum Theil in Assyrien selbst wohnenden *Arischen* Stämme erhalten. Bei der Behandlung der bildenden Kunst der Babylonier S. 295 hätte neben den näher dargelegten Schriftstellen die entscheidende Hauptstelle des Berosos bei Eus. Chr. arm. p. 10, 11 hervorgehoben werden sollen, wo die im Belostempel dargestellten Bilder (εἰκόνες hier sicher gemalte Reliefs) einzeln beschrieben werden, da erhalten wir das ganze Verzeichniss von Compositionen von Menschen und Thieren, Thieren unter sich, binären und ternären, die die Entdeckungen in Assyrien jetzt zum Theil zu Tage gefördert, die theils in den archaistischen Bildungen der hellenischen Kunst auftreten. Die *assyrischen* Monumente sind vom Herausg. in § 245 * S. 309. 310 nach den damals nur vorliegenden Berichten Bottas eingehend besprochen und ist auf ihre Bedeutung in der Kunstvergleichung hingewiesen worden, ebenso die grossen Reliefs von *Bisutun* (Bagistanon) S. 314 aus den ersten Regierungsjahren des Darius Hystaspis. Die Σεμιράμεια ἔργα am *Van*see hätten nach den Berichten von Schulz besonders in *Ritter* Erdkunde Asiens VI, 4. p. 858—952 näher bezeichnet werden können. Was die *phönicische* Kunst betrifft, so hat sie trotz des hohen Alters ihrer schriftlichen Quellen und der vielen authentischen Mittelpunkte am Mittelmeer, bis in die neueste Zeit keine wissenschaftliche Behandlung erfahren, bis auf *Gerhards* Kunst der Phönicier (Abhdl. d. Berl. Akad. 1846 S. 579 ff.), der aber selbst auf jene Quellen, besonders die Schilderungen der Denkmale

der Kananäer im A. Testament zu wenig Rücksicht nimmt, während die wirklichen monumentalen Forschungen bisher nur höchst gering und vereinzelt waren und daher keine allgemeinen Schlüsse auf Armuth in plastischer Kunst z. B. erlauben. Umsomehr ist jede der letztern zu beachten; so ist von dem Herausg. dieses Buches auf S. 298, sowie von Gerhard a. a. O. der ausführliche Aufsatz im Kunstblatt 1841 n. 52 mit Abbildungen übersehen, die die phönicischen Tempelruinen von Hagiar-Cham auf Malta behandelt. Die *kleinasiatischen* grossen Grabdenkmäler, so das phrygische von Midas mit Inschrift und andere im Thale Doganlu, das lydische des Alyattes sind jetzt näher untersucht und die Angaben der Alten, besonders des Herodot (I, 93) bestätigt worden, wie die Zusätze von S. 303. 304 angeben. Auch die *indische* Kunst hat S. 316—319 ihren Platz in der Müllerschen Archäologie gefunden als das letzte und äusserste Glied in der Reihe der mit der europäischen Entwickelung verwandten und auch seit Alexander in Verbindung gekommenen Cultur- und Kunstzustände. In der natürlich nur gedrängten Behandlung sind zwei Hauptpunkte nicht berücksichtigt worden: der Untergang aller grossen indischen Bauten im Gangesland aus der Blüthezeit des Brahmaismus und dann die merkwürdige, spätere Entwickelung der buddhaistischen Kuppelbauten, die sich gerade auf dem Gebiete der gräcisirten indischen Reiche in langen Reihen finden (Ritter Erdk. Asiens VII, 98—115. 286—303).

Der zweite oder systematische Theil des Ganzen beginnt, wie bekannt, mit der *Geographie* der alten Kunst S. 320—364, welche der Verfasser in drei Theile theilt, in die Kunsttopographie, in die Lehre von den Fundorten und in die Museographie. Die beiden ersten Theile fallen unter Einen Begriff, unter die Frage, wo findet oder fand die moderne Forschung die Kunstdenkmale, die den Gegensatz bildet zu der zweiten: wo hat dieselbe sie aufgestellt, vereinigt? Aber in jenem ersten Theile tritt dann die doppelte Untersuchung ein, die überhaupt in der Topographie geführt wird, die Untersuchung der Berichte der *Alten* und dann die antiquarische der *Oertlichkeiten selbst*.

Die Kunsttopographie hat hier sich ganz an die allgemeine Topographie anzulehnen, aber vor allem eine genaue, möglichst vollständige Behandlung auch der beweglichen Denkmäler in ihren Stellen und Versetzungen im Alterthum zu erstreben. Die *Museo*graphie ist dagegen nur dann mehr als eine Sammlung wichtiger, unentbehrlicher Notizen, wenn sie sich anschliesst an die Geschichte der Auffassung des Interesses für die *antike* Kunst, wie dieses seit dem XV. Jahrhundert sich gestaltet. Sie hätte daher für jedes Land die bestimmten, historischen Thatsachen vorauszuschicken: wie und wann hat man zu sammlen begonnen, woher sind die Denkmale gekommen, welches System hat z. B. in Bezug auf Restauration geherrscht, welches für die Aufstellung, wann sind Sammlungen aufgelöst worden u. dgl. Müller hat an einigen Stellen diesen Punkt beachtet und hervorgehoben, so bei den Pariser Sammlungen, aber mehr dies als Notiz hinzugefügt, als im Zusammenhang betrachtet. Besonders nothwendig stellt sich dies heraus bei der Besprechung der römischen Privatsammlungen, die geradezu für Archäologie mit die reichsten Fundgruben gewesen sind. Hier hat der Herausg. S. 345. 346 sehr bedeutend ergänzt. Aber z. B. für Deutschland ist kaum erwähnt, S. 358, dass Kaiser *Rudolph II.* eine Sammlung gehabt habe in Prag, über ihre Bildung und ihr Schicksal kein Wort. Zwei Fürsten waren es, die in dieser Zeit an Kunstliebe und im Sammeln wetteiferten, eben jener Kaiser, dessen Sammlung nach Wien meist kam, anderes nach Florenz, anderes ganz zerstreut ward, und Kurfürst Maximilian I. von Baiern, der in München das Antiquarium in einem kostbar dazu gebauten Saale aufstellte. Die älteste und reichste Sammlung war seit Anfang des XVI. Jahrhunderts die von *Pirkheimer* in Nürnberg, welche als Imhofsche 1636 grossen Theils an den Grafen Arundel und somit nach Oxford kam, aber in der englischen Revolution theilweise vernichtet ward. In Thüringen legte der Gründer der jüngeren Ernestinischen Linie, *Ernst* der Fromme (1640—1675), dessen Name dort noch ein weit und breit gesegneter ist, die für Münzen und Gemmen so bedeutende Sammlung zu Gotha an. Doch genug da-

von: es kam nur darauf an auf eine Zusammenfassung der zerstreuten Notizen aufmerksam zu machen.

Beginnen wir mit Müller die Periegese mit Griechenland, so treffen wir hier eine bedeutende Zahl neuer kunstgeschichtlicher Reisewerke S. 325 — 326, durch die Athen, die Häfen, Böotien, Delphi u. a. erst eine sichere Grundlage der Topographie erhalten haben. Die Sammlungen in Athen konnten nach Schölls und anderen Mittheilungen genauer bezeichnet werden (S. 325). Das schwarze Meer und Taurien ist ein Gegenstand genauerer archäologischer Forschungen geworden S. 327 und seit Dubois de Montpereux sind ja in den letzten 2 Jahren drei grosse Werke darüber erschienen. Kleinasiens Südküste ist durch Fellows, Spratt und Forbes mit der grossen Zahl von Theatern, Tempeln, Grabmälern in den letzten 10 Jahren für den Archäologen neu entdeckt S. 328. Italien, die vielbesuchte, vieldurchforschte Heimath der Archäologen, wo noch am meisten in der Nation selbst das Interesse für die eigenen Denkmäler lebt, wo daher um jeden kleinen Punkt sich fast eine Literatur bildet, hat natürlich nur wenig neue Zusätze ausser den fortgehenden Ausgrabungen zu Pompeji und Rom zu seiner Kunstopographie erhalten können, so bei Gela, Selinunt, in der Gräberstrasse von Puteoli, im Norden bei Velleja, Modena. S. 340 finden wir eine Berichtigung über die Sibyllengrotte von Cumä, welche dicht an der Akropolis des ältesten Cumä liegt. Wichtig ist zugleich die Notiz, dass der Fundort für die durch Bröndsteds treffliche Arbeit so bekannt gewordenen Bronzen von Siris, nämlich Lokri falsch ist, wie der Verkäufer selbst angiebt. Bei der Kunsttopographie Roms S. 336 ist das Werk von *Becker* (Römische Alterthümer. Thl. I. 1843), das ja zuerst eine vollständige und philologische Grundlage der Topographie gegeben, gar nicht angeführt worden. Bei der Angabe der Ruinen sollte doch wo möglich die Art derselben näher angegeben sein, überhaupt das daran Wichtigste, so S. 339 bei dem grossen Tempel von *Praeneste,* so bei den Ruinen auf der Höhe von Terracina, die bekanntlich grosse Gewölbhallen im opus retioulatum bilden und zum Palaste des Theodorich gehör-

ten. Die Denkmäler von Pola waren von Müller bereits S. 326 mit ausführlicher Literaturangabe behandelt. Der Herausgeber hat aus Versehen S. 343 an einer allerdings passenden Stelle sie nochmals besprochen, aber ohne Neues hinzuzufügen. Die Verschiedenheit in dem Titel einer Schrift: dell anfiteatro di Pola, deren Verfasser bald *Stamo*vich, bald *Stanco*vich genannt wird und wo die Jahreszahl zwischen 1802 und 1822 schwankt, beruht wohl nur auf einem Druckfehler.

Für die Zusätze zur Museographie Roms war die eigene Anschauung des Herausgebers von besonderer Wichtigkeit. Die Bildung des Museum Etruscum und dann des neuen im Lateran, sowie der Sammlung Campana gehört den letzten Jahrzehnten an. Daneben ist der Bestand in den Palästen und Villen nur kurz bestimmt, über die Existenz wenigstens entschieden. Nur hätte S. 344 unter den Sammlungen auf dem *Capitol* das Mus. Kircherianum gestrichen werden sollen. S. 345 war bei Pallast Mattei neben den Notizen über den Verkauf von Sachen die reiche Zahl der noch dort befindlichen Reliefs im Hof, Hallen und Treppe zu erwähnen. Auch die übrigen Punkte Italiens, wo fast jede Stadt eine derartige Sammlung hat, sind von dem Herausg. genau beachtet worden, eine ganze Anzahl, wie Lucca, Pisa, Fermo, Ascoli, erst hier eingefügt, über andere, wie die sicilianischen, darunter die von Palermo Genaueres gegeben.

Nach Italien ist Südfrankreich das monumentenreichste Land, über dessen Denkmäler und Sammlungen sehr bedeutende Zusätze in dieser Ausgabe S. 351. 352 gegeben sind. Ueber die römischen Grundlagen von Paris, das Lager und das palatium des Julian, die Thermen, die Nekropole war die Berichterstattung von Walz im Kunstbl. 1843 N. 69 nach dem Aufsatze von Jollois anzuführen. Der Artikel über die *spanischen* Sammlungen wird sich jetzt anders gestalten, da die in Schlössern zerstreuten Sammlungen in dem Nationalmuseum jetzt ihre Vereinigung gefunden haben. Von immer steigender Bedeutung ist das *brittische* Museum, dem die grossen, kleinasiatischen Werke von Halikarnass, Xanthos, sowie die assyrischen sich jetzt

in ihrer Bedeutung, ihrem Verhältniss zum Ganzen, wenn dann die Nothwendigkeit der Ornamentform zu diesem Gliede nachgewiesen ist. Bötticher hat für Gefässe und Candelaber dies theilweise gethan. Wichtig wird es dann besonders die architektonischen Formen in ihren Raumbildungen, um selbständige Plastik und Malerei darin zu entwickeln, zu beachten, am bedeutendsten tritt dies hervor bei jenen Prachtbauten der *Throne,* die überhaupt S. 408 und 418 zwar erwähnt sind, aber ohne alle nähere Bezeichnung, wo ja die stützenden Glieder der Füsse, die Seitenflächen, die Rückwand mit ihrer Bekrönung zu reich verarbeiteten Werken werden. Weiter schliessen sich dann in dieser Beziehung die Kasten und Kästchen, die *λάρναχες,* die *κιβωτοί* an, endlich die *Tische,* die nicht allein an ihren Füssen künstlerisches Leben entwickeln, sondern auch später prachtvolle Gemälde *auf* ihren Platten enthalten. Dies alles ist in einem Handbuche allerdings mehr noch als Aufgabe hinzustellen und erst viele einzelne Untersuchungen führen zur Möglichkeit, ein kurzes, einfaches System davon aufzustellen.

Sehen wir uns aber jetzt noch in dem, was in dem Handbuch, besonders in den Zusätzen niedergelegt ist, um: unter den Marmorarten wird S. 367 auch das *Chium* aufgeführt als buntgefleckt, sicher in Bezug auf die Stelle bei Plinius (XXXII, 6), wo die Chiorum lapicidinae die versicolores maculas zeigen, aber die eigentliche Grundfarbe war ein *durchsichtiges Schwarz* vgl. Theophr. de lap. p. 392 ed. Lugd. *μέλας αὐτόθι διαφανὴς ὁμοίως τῷ Χίῳ.* S. 369 ist von den Backsteinen als Baumaterial die Rede; die Bereitung der bunten, farbigen Backsteine, die ja einen Hauptglanz der asiatischen Kunst bilden, war hier hervorzuheben, da auch die Griechen solche *πλίνθοι ποικίλαι* fertigten und den gewöhnlichen durch Eisenzusatz eine besonders schöne Form zu geben suchten, vgl. Theophr. de lap. p. 398. Die Benutzung der Tempelanten, der *φλιαὶ τῶν νεῶν,* um öffentliche Inschriften, Staatsdekrete daran zu verzeichnen, die S. 377 angegeben ist, hätte durch die Notiz bei *Ross* (Reisen auf d. griech. Ins. I. S 48) über eine derar-

tige Inschrift am Asklepieion in Paros, sowie durch die damit verbundene Anführung einer ganzen Reihe von Anten aus den Inseln noch mehr begründet und als Gebrauch erwiesen werden können. Der Paragraph über den Gewölbbau S. 384. 385 ist durch die Besprechung der Gewölbhallen des Theaters von Sikyon, die auf ein Drittel der Höhe gegen die Zuschauersitze in den Seitenmauern geführt sind, erweitert worden; übrigens ist er selbst ein Beweis, wie wenig zusammenhängend bisher auf die Entwickelung des Gewölbe- und Rundbaues geachtet ist. Ob z. B. die Heroa nach S. 383 wirklich mit flachen Bogen statt mit Dreieckgiebeln versehen waren in guter Zeit, scheint mir sehr zweifelhaft; die Vasenzeichnungen, die für Geschichte der Architektur noch so wenig benutzt sind, haben bei der flüchtigen Behandlung der Nebensachen, besonders auch bei der Raumbeschränkung, wenn jene Erscheinung vereinzelt auftritt, doch nur eine beschränkte Geltung. Ob hier nicht öfters an einen Rundbau mit flacher, kegelförmiger Decke zu denken ist? Die Bestimmung der *Säule,* auch schon in alter Zeit, frei zu stehen, Statuen und Weihgeschenke über die Umgebung hinaus zu heben, hat Welcker S. 386 an einer Reihe einzelner Beispiele dargelegt. Die Hypäthraltempel haben nach S. 389 durch den darüber entstandenen Streit eine sehr vielseitige Behandlung erfahren, ihre Existenz ist sicher gestellt, ihre Beschränkung auf den Zeuskult aufgehoben und ihre Einrichtung näher bezeichnet, auch die Stellung der grossen Tempelstatuen wie der Athena Parthenos in ihnen an die Hinterwand der Cella oder in eine eigene Aedicula erwiesen. Eine noch brennendere Frage, als die der Hypäthraltempel, welche noch mehr Kräfte in dem letzten Jahrzehnt in Bewegung setzte, war die über die *antiken Basiliken*; sie hat in der bereits gegen die Mitte 1847 erschienenen Schrift von *Zestermann* eine sehr vollständige Behandlung gefunden und eine Lösung in vielen Punkten, wenn auch nicht in den Hauptpunkten, nachdem jedes vorhergehende Jahr uns eine Schrift fast darüber brachte. Der Herr Herausgeber hat auf S. 397 den kurzen Artikel von Müller hierüber ganz ohne Zusatz

der Literaturangabe gelassen, sowie er auch bei der Besprechung des Wohnhauses S. 401 die gründlichen Besprechungen von Becker im Gallus und Charikles nicht erwähnt. Die Kenntniss der Grabdenkmäler ist nach S. 403 durch die Entdeckungen im gräberreichen Lykien, Phrygien, in Smyrna, sowie in Sardinien sehr erweitert, besonders tritt jene Form mit Säulenfaçaden an der Felsenwand hervor, wozu noch das grosse Felsengrab zu *Lindos* mit Dorischer Façade und darüber vertheilten Grabaltären, das Ross (Reis. auf den gr. Inseln III, S. 74 und Tafel dazu) beschreibt und auf seine Aehnlichkeit mit den lykischen aufmerksam macht, gefügt werden konnte. Unter den unmittelbar zum Trinken bestimmten *Gefässen* nehmen die *ῥυτά*, jene hornförmigen Gefässe mit ihren mannigfaltigen Thierformen, ein eigenthümliches Interesse in Anspruch. Dasselbe bezeichnen die *ῥέοντα*, über deren *Hauptformen* der Dramatiker Astydamas im Hermes (Ath. XI, p. 496 e) uns eine entscheidende Notiz giebt:

ῥέοντα δωδεχ', ὧν τὰ μὲν δέκ' ἀργυρᾶ
ἦν, δύο δὲ χρυσᾶ, γρυφ, τὸ δ' ἕτερον πήγασος.

Die Benutzung der Hydrien, besonders des *χρωσσός*, zu Behältern der Todtengebeine selbst, nicht bloss zu Weihegüssen bei Todtenfeiern hat Welcker S. 413 näher in einem Zusatz dargelegt.

Mit S. 419 beginnt die systematische Behandlung von Plastik und Malerei und zwar zunächst der mechanischen *Technik*, also der Lehre von den Stoffen und ihrer Bearbeitung S. 420—462. Hier ist an den Zusätzen des Buches ein nicht unbedeutender Fortschritt unserer Kenntniss theils durch neue *Denkmäler*funde, theils durch genauere Auffassung der *Quellen* ersichtlich. Zu dem Gewinne jener Art rechne ich unsere so ausserordentlich erweiterte Anschauung von Thonbildungen, nicht allein Reliefs, sondern auch von ganzen und grossen Gestalten, Göttern wie Porträtstatuen, wie sie in der Sammlung Campana zu Rom, in Neapel, im britischen Museum jetzt aufgestellt sind, vgl. S. 421, ferner den Einblick in eine antike Erzgiesserei mit Ofen, Kernform und Mantel auf Vasenbildern S. 425, die Bekanntschaft mit bedeutenden

Gold- und Silbersachen, besonders Ehrenkränzen, Schalen, Disken, Medaillons aus Gräbern zu Kertsch, Melos, Unteritalien, Etrurien, mit Gefässen u. dgl. in Bernstein, besonders in den Sammlungen von Spinelli und Temple in Neapel S. 438, mit einer ganzen Gattung malerischer Technik, der *Lithochromie,* die in ungemischten Farben die Steinarbeiten schmückt und in der στηλογραφία sowie der ἀλαβαστρογραφία (wohl zu vergleichen unserer Porcellanmalerei) ihre Unterabtheilungen hat S. 453. 455, endlich die grossen und zahlreichen Publikationen antiker Vasenbilder, theils aus einzelnen Sammlungen in verschiedenen Gegenden, so in Sicilien neben den apulischen und etruskischen Fundorten, theils mit umfassenden Gesichtspunkten (Gerhard, de Witte), wodurch uns auch die Vasenfabrikation selbst, die Arten der Färbung, auch der bunten Bemalung nahe gerückt ist (S. 457. 458), sowie die Aufdeckung und Bekanntmachung antiker Mosaike, von denen Welcker S. 460 ein besonders reichhaltiges Verzeichniss aus Italien, Frankreich, Deutschland gegeben hat. Ein genaueres Eingehen auf die Quellen bringt uns einen längern Exkurs über die βάψις χαλκοῦ καὶ σιδήρου, wobei nur das S. 424 und 433 Gesagte unmittelbar zu verbinden war: das Färben, verschieden anlaufen Lassen des Erzes, wovon an der ersten Stelle die Rede ist, und das Härten hat in dem Eintauchen des glühenden Metalles in eine Flüssigkeit, in reines Wasser oder in eine Mischung seine einheitliche Technik und den Ausdruck der βαφή. Welcker nimmt daher in der Stelle Aesch. Agam. 624 (597, bei Schütz 609) die χαλκοῦ βαφὰς ganz wörtlich mit verstecktem, bittern Witz und bezieht in dem Verse bei Soph. Aj. 651:

ὃς τὰ δεῖν' ἐκαρτέρουν τότε
βαφῇ σίδηρος ὡς, ἐθηλύνθην στόμα

den Vergleich auf ἐκαρτέρουν, nicht auf ἐθηλύνθην. Dies letztere ist nicht ganz richtig; vielmehr ist der Vergleich ein zweitheiliger und bezieht sich daher hier auch auf beides. Wie das Eisen bei der βαφή alle furchtbare Feuerproben bestehen muss, geglüht wird und dann erst durch jenes Eintauchen in eine weiche, flüssige Masse *verändert, gefärbt* wird, so ist Aias,

der zuerst alles Schreckliche überstanden hat, durch das weiche Wort der Frau selbst, er der harte *Mann weiblich,* weich geworden. Einen zweiten, schon sehr vielfach behandelten Punkt in der antiken Technik bildet die *circumlitio,* die bald ein Bohnen mit Wachs bei Marmorstatuen, bald ein Bemalen des Grundes mit einer Farbe in verschiedener Stärke sein sollte (für das letztere entschied sich wieder Hand im Ind. lect. hib. Jen. 1849—50). Welcker zeigt uns in höchst umsichtiger Weise, wie das circumlinere, *περιχρίειν* dem praetexere verwandt ein Umranden, Einfassen mit einer Farbe bezeichnet, wie in der Malerei sich dies als Färbung des Grundes, auf dem die Figuren heraustreten, kund giebt, in der Plastik freier Statuen aber zum Einfassen der Gewandränder, des Haares der Bänder durch einen Farbenstreif wird, wie dies die Diana von Portici noch deutlich uns zeigt. Das Bohnen mit Wachs, die *γάνωσις* ward dagegen bei den nackten Theilen der Statuen angewendet, um diese glänzender, fetter gleichsam zu machen.

Eine sehr bedeutende Erweiterung hat der Abschnitt über die Anwendung von *Edelsteinen* zum Schmuck von Gefässen S. 442 erhalten: es ist dies nur gleichsam ein Ausläufer einer im Orient ureinheimischen, weitverbreiteten Technik der *λιθοκόλλητα,* die Thüren, Wände, Decken, Lager, Wagen, Gefässe, Zäume, Gewänder, Halsbänder, Spangen, Schuhe, Waffen, Kränze bildeten. Eine recht charakteristische Stelle für derartig geschmückte Körbe, *τάλαροι,* findet sich bei Philostr. K. I, 6: *τάλαφος — ὡς πολλὴ — περὶ αὐτοὺς ἡ Σαρδὼ, πολλὴ δὲ ἡ Σμάραγδος, ἀληθὴς δὲ ἡ Μάργηλς.* Auch der Abschnitt über die *Glas*fabrikation ist nicht ohne Zusätze, besonders Erwähnung neuer, kostbarer Gefässe geblieben, sowie der Stoff der murrhina vasa als Feldspath sich mehr und mehr bestätigt hat. Ueber die Bereitung des Glases selbst, sowie die Hauptfarben desselben war das Schriftchen von *Zosimos ποίησις χρυσταλλίων* (ich kenne es nur als Anhang in Zosimi de zythorum confectione ed. Gruner. Sulzbach. 1814 p. 22 ff.) zu benutzen und anzuführen; danach waren die Hauptfarben *ὕελος πράσινος* (grün), *κίτρινος* oder *βερονίκη* (hellgelb), *ἄσ-*

προς (weiss), βενετός ὁ λεγόμενος κύανος (blau). Unter den Arten der antiken Malerei hat die *Enkaustik,* jene noch durch das byzantinische Reich fortdauernde Technik der cerae, seit längerer Zeit Erklärungen und praktische Versuche aller Art hervorgerufen; die letztern sind ja auch jetzt in gewisser Beziehung gelungen. Welcker weist nun auf S. 453 mit Bezugnahme auf einen Aufsatz in der Hall. A. L. Z. 1836. Okt. S. 149—160 gegen Müller nach, wie die höhere Enkaustik durchaus eine Malerei mit kalten, nassen Farben und *Pinsel,* nicht Stäbchen war, wie vielmehr nach dem Auftrage der Farben diese durch glühende Stäbchen vertrieben wurden und Schmelz, Tiefe erhielten; darauf weisen alle Textstellen hin und wenn von Pausias bei Plin. XXXV, 11 § 40 gesagt wird, dass er neben der Enkaustik auch pinxit penicillo parietes, so liegt der Gegensatz nicht in penicillo allein, sondern auch in parietes und man konnte wohl die Temperamalerei als Pinselmalerei von der Enkaustik scheiden, wo das Eigenthümliche in dem auf den Pinsel folgenden Gebrauch der glühenden Stäbchen beruhte.

Ehe wir diesen Abschnitt verlassen, hebe ich noch einen Punkt hervor, welcher hier allerdings zur Sprache kommen sollte, da er für die Kritik der Kunstwerke von nicht geringer Bedeutung ist: nämlich die Verschiedenheit, mit welcher die Stoffe zufolge ihrer grössern oder geringern Dichtigkeit und auch ihrer chemischen Beschaffenheit das Dargestellte uns vorführen. Vergleichen wir nur Gypsabgüsse von Bronzen, Marmor, anderem Gestein, wie Granit oder Basalt, Thon, so wird uns die merkwürdige Stufenfolge in der Schärfe der Linien, in der Leerheit der Flächen oder ihrem lebensvollen Auf- und Absteigen klar werden. Ob eine Marmorarbeit erst Copie einer Bronze ist, oder nicht, das wird bald heraustreten. Dadurch wird auch der Gebrauch der *Farben* bei plastischen Werken mit bestimmt. Kein Stoff verlangt denselben so, als der Thon, um durch dies Mittel die Theile schärfer zu sondern, daher auch hier ihre fast durchgehende Anwendung.

Der folgende Abschnitt behandelt die sogenannte

optische Technik S. 462—466, welcher in dem ersten Satz seine Begründung findet, in den Worten: „der Künstler strebt durch Formung des gegebenen Stoffes oder durch Auftragung von Farben dem Auge und dem Geiste des Beschauers den Schein und die Vorstellung von Körpern zu gewähren, wie sie wirklich und natürlich vorhanden sind.“ Darauf folgen dann die Hauptarten dieser Darstellung in runden Körpern, Relief, auf ebenen Flächen und eine kurze Besprechung, wie bei den erstern Colossalität und Standort Beobachtung der perspectivischen Gesetze veranlasst habe, wie bei dem Relief ursprünglich und bis in die Werke des Phidias ein anderes Gesetz gewaltet, das den Körper möglichst voll und breit erscheinen zu lassen, wie endlich in der Malerei die Stenographie sich ausgebildet, die Luftperspective wenig beachtet sei. Schon der obige Satz enthält in sich viel Unbestimmtheit: was ist denn jene natürliche und wirkliche Erscheinung der Gegenstände? Ist nicht jede einzelne Erscheinung modificirt durch ihre jedesmalige Umgebung, sowohl nach ihrer Begränzung, als nach dem ganzen auf demselben erscheinenden Lichtspiele? Und wie verändert sich in jeder Zeit das allgemein für natürlich und wirklich Geltende, da wir ja unwillkührlich zu jeder sichtlichen Erscheinung subjective Urtheile mitbringen, die das Geschehene selbst modificiren. Hat der wahre Künstler, besonders der griechische, allgemein gestrebt nach der Hervorbringung eines Scheines von Wirklichkeit, wie er eben nur für gewisse Verhältnisse, unter gewissen klimatischen, geographischen Bedingungen, ja unter gewissen Bedingungen des Sehens existirt? Oder tritt nicht gerade an diesem Punkte ein normirendes, ein auswählendes und bestimmendes Gesetz ein, das wir im allgemeinsten Sinne Stil nennen, welches von der *Illusion*, dem Scheine der Wirklichkeit ganz absehend, den Künstler von vorn herein in gewisse Gränzen weisst, innerhalb dieser Gränzen ihn ebenfalls wieder das die künstlerische Idee Anzeigende in den Vordergrund treten lässt und die Reihen der einzelnen Objecte nach bestimmten, sehr selten oder nie in der Wirklichkeit so erscheinenden Verhältnissen ordnet. Wieweit hierin

perspectivische Gesetze beachtet werden, ist eine, dem grösseren Ganzen untergeordnete Frage. Die perspectivische Technik musste daher mit der Lehre von den *Kunstformen* und der *Composition* S. 502—508 verbunden werden; wir sehen ja auch leicht, wie dieselben Gegenstände halb dort, halb hier behandelt sind. Es handelt sich zunächst für die Plastik um die *innere Begränzung* des Kunstgegenstandes, d. h. wieviel überhaupt dargestellt werden soll von dem äussern unserer Kunstidee entsprechenden Gegenstand der Erscheinungswelt: wir erhalten hiermit die Formen der Herme, Maske, Statue, Gruppe, mit allen Unterabtheilungen der Gruppenreihe, derselben mit landschaftlicher Umgebung. Damit verbindet sich unmittelbar die Norm der *äusseren Begränzung,* wie sie theils eine allgemeine, bleibende theils eine mehr individuelle ist: jene zeigt sich in der pyramidalen Form der Giebelgruppen, in der langgezogenen Parallelogrammform der Friese aller Art, in der runden der Schild-Medaillons, in dem Maasse der *Tiefe* dieser Umgränzung, wodurch von dem flachsten Relief zu der Rundstatue verschiedene Mittelstufen sich bilden, diese in der Anordnung freier Statuen zwischen Säulen, in Nischen, eigenen Gebäuden selbst, als Säulen oder als Bekrönung der Gesimse, in der halbkreisförmigen oder centralen Aufstellung der Gruppen (ein Gesichtspunkt, der noch keine zusammenhängende Beachtung gefunden hat, obgleich in Reliefs und Münzen sich viele Anhaltepunkte dazu finden). Von dieser Begränzung durch die Umgebung, die zugleich den Punkt des Beschauers mit bestimmt, hängt dann auch die *Grösse* des plastischen Werkes ab, sowie ein gewisses Maass der *Ausführung.* Hier treten perspectivische Gesetze mitbestimmend ein, aber auch vielfach nicht beachtet, wo allgemeinere Stilgesetze dagegen streiten.

Ich nannte oben die Lehre der *Composition* verbunden mit der der *Kunstformen,* da sie so als Anhang der letzteren in diesem Werke S. 507 — 508 kurz behandelt ist. Jedoch gehören beide nicht so nah zusammen, da jene Kunstformen mit allem dazu Gehörigen gleichsam erst das Gerippe und die allgemeinen Bedingungen des plastischen Wer-

kes geben, also vorausgehen der Behandlung der einzelnen Naturform, die Composition aber bereits die stilmässig behandelte, ganz individuelle Naturform voraussetzt. Die Gesetze der Composition stehen ganz parallel denen der Rhythmik und es zeigt sich in ihnen wieder die wunderbare Strenge und dabei Mannigfaltigkeit, die wir in den höchsten poetischen Gebilden der Griechen bewundern. Die Gesetze der reinen Gegenüberstellung des Gegensätzlichen, des allmäligen Anwachsens und Fallens, der gliederweis ineinander greifenden Strophen sind im Einzelnen schon treffend hervorgehoben, sowie der Vergleich der alten archaistischen Composition mit dem Epos, der späteren mit der Tragödie, aber zusammenfassend ist hier noch nichts behandelt, wie auch jener kurze, von Welcker nicht veränderte § 345* beweist. Und gerade die griechische Kunst ist es, in der auch ein bestimmter, wissenschaftlicher Ausdruck für Grundgesetze der Art am leichtesten sich finden lässt.

Wenden wir uns jetzt zu dem Abschnitt über die von der Kunst dargestellten Formen der *Natur* und des *Lebens* S. 467 — 502, der Eintheilung des Verf. folgend, welcher zuerst die bleibenden, den *Charakter* bestimmenden Formen des menschlichen Körpers mit dem Anhange der compositen Gestalten, dann zweitens die den Ausdruck gebenden *Bewegungen* derselben, drittens die durch die Sitte gegebenen Zuthaten, *Umhüllungen* des Körpers, endlich die *Attribute* und attributiven Handlungen behandelt. Die Zusätze sind hier sehr sparsam gegeben und bestehen meist in der Angabe einzelner bezeichnender Stellen der Alten und einiger neuerer Schriften, so über die hohe Stirn S. 473, über das *σύνοφρυ* S. 474, eine Bemerkung, die aber S. 473 unter No. 3 gehörte, über den *πρόχειλος* und die *χείλη διηρημένα*, über die Frauenbrust S. 477 u. s. w. Aber wir werden auch gestehen müssen, dass die archäologische Forschung der letzten Jahrzehnte auffallend wenig sich mit dieser, recht eigentlich künstlerischen Seite der Antiken beschäftigt hat, die doch eine Hauptgrundlage aller wahren Kunstbetrachtung und Erklärung bildet. Dem Referenten wird es hier aber wohl gestattet sein die wirklichen

grössern Lücken in diesem Abschnitte, sowie die ihm als bestimmend in der Uebersicht des Einzelnen erscheinenden Punkte hervorzuheben.

Ein von der griechischen Kunst mit grosser Sorgfalt und mit besonders feiner Charakteristik behandelter Theil der menschlichen Oberfläche ist das Haar als *Haupt*haar und *Bart*. Beide sind in § 330 kurz besprochen, aber in den Hauptarten nicht vollständig. So fehlt ganz und gar die Erwähnung des triefenden, aufgelösten und doch eng sich anschliessenden Haares der eigentlichen Wassergottheiten; so sind beim *Barte* keine nähern Unterschiede erwähnt, des Spitzbartes (πώγων), des runden, des zweigetheilten, des mehr welligen, des dem Haare der Wassergottheiten entsprechenden. Der Bart in seiner Form und seiner Anwendung unterscheidet so vielfach ältere und neuere Zeit, im Zusammenhang mit der überhaupt vor sich gehenden Metamorphose des Alters der Idealgestalten. Der weiblichen, hier zugleich von der Sitte meist geformten Haartracht ist gar nicht gedacht und doch ist auch hierin der Charakter des Ganzen ausgeprägt; abgesehen von dem Unterschied der archaistischen, streng schematischen Lockenreihen um das Gesicht und der freiern, spätern Behandlung. Auch hier zeigt sich der *nationale* Charakter der Hera, in den gescheitelten, reichen, über das Ohr sich hinziehenden Hauptmassen, in dem starken, breiten Zopf, ihr verwandt das strenge, züchtige Wesen der Athena, doch ohne die kunstvolle Bildung des Hinterhaares, ähnlich, nur reicher Demeter und Persephone, ganz verschieden dann die leicht hinten aufgesteckten und vorn über der Stirn aufgebundenen Haartouren der Aphrodite und Artemis. Und dann wieder das lang herabhängende, aber nicht zerstreute Haar der Gäa, die aufgelösten der trauernden, den chthonischen Göttern zugewendeten Gestalten, die wildflatternden in bakchischer Begeisterung Rasender. Vielfach bestimmt wird das Haar durch das *Alter:* die Beachtung desselben und Wahl für bestimmte Ideale ist in Müller nicht erwähnt, obgleich diesem Punkte ein eigener Paragraph gehörte. Auch hier tritt der *archaistische* Stil sehr verschieden uns entgegen neben dem der vollen-

deten Kunst: während dort die Gottheiten meist alle *einem*, dem ganz reifen, männlichen Alter angehören, daher die männlichen Gestalten bärtig sind, wie Hermes, Apollo, Bakchos, Ares, so erscheinen sie später auf verschiedene Stufen der Jugend hinabgerückt, nur selten, wie bei Hephästos, tritt dem innern Charakter gemäss umgekehrt ein höheres Alter ein. Mag auch nun dann eine ideale Persönlichkeit in zwei Altern gebildet werden, wie z. B. Asklepios männlich dem Zeus ähnlich, und nach Apollo und Bakchos jugendlich, so bleibt doch immer eines gleichsam das normale Alter für ihn. Wie drängen da die Gestalten um die kurze Strecke der Jahre vom 14ten etwa bis 24ten Jahre! Hier folgen einander als παῖς der Eros, der Apollo Sauroktonos, als μελλέφηβος Dionysos, die meisten Apollobildungen, Asklepios, als ἔφηβος Hermes und alle davon abgeleiteten Bildungen, wie Meleager, Theseus, Perseus, der unbärtige Herakles, die Satyrwelt, an der Grenze des Epheben- und Mannesalters stehend Ares und die ihm verwandten Heroenbildungen! Kindesalter und Greisenalter haben nur eine sehr beschränkte Darstellung gewonnen: dort ist es Bakchos, Zeus und etwas älter Hermes, hier der indische Bakchos, Silen und die Bildung der Wärterinnen. — Die *nationale* Verschiedenheit der Körperformen konnte den Griechen in ihrer Bedeutung nicht lange entgehen, aber das feste, ihnen inwohnende Bewusstsein von dem Gegensatz des vollkommneren, das Menschliche rein repräsentirenden Hellenen gegenüber dem Barbaren, die ganz hellenische Auffassung und Umgestaltung fremder Ideenkreise liess sie natürlich die fremden Formen im Allgemeinen verschmähen, auch für fremde, ideale Gestalten, wie den Aethiopier Memnon, den assyrischen Herakles, phrygische Könige, während dagegen besonders auf Vasenbildern, wo dem Individuellen ein ganz anderer Raum gegeben war, als selbst auf dem Relief, der ganze Reichthum fremder *Trachten* sich entfaltete. Aber auch die fremden Gesichtsbildungen sind in guter Zeit schon scharf aufgefasst, wie auch an einer andern Stelle S. 728 von Müller hervorgehoben und neuerdings von Panofka (Delphi und Melaina 1849) für die Neger-

bildung genauer nachgewiesen ist. Wir wissen von den grossen historischen Bildern der besten Zeit nichts Näheres, von den vielen Perserschlachten; aber wenn wir nach dem Alexandermosaik aus Pompeji, das sichtlich ein Bild aus der Zeit Alexanders oder kurz nachher zum Vorbild hat, urtheilen und rückschliessen wollen, so war die Gesichtsbildung des Persers, der Assyrer, auch auf ihnen schon scharf ausgeprägt, entsprechend den Bildungen der assyrischen Reliefs. In einem Kreise mythischer Gestalten, der aber auf historischen Thatsachen ruhte, der zugleich ein Lieblingsgegenstand der Blüthezeit geworden war, ist eine *nationale* Beziehung wohl nie ganz aufgegeben, sie hat sich im Laufe der Zeiten nur verändert und gesteigert, indem an die Stelle der mehr lydischen oder oberasiatischen Formen dann die nordischen, germanischen und keltischen treten: ich meine die Amazonen. Es ist dies ein bisher, soviel ich weiss, noch nicht beobachteter Punkt, der einem aber unmittelbar entgegentritt bei einer zusammenhängenden Betrachtung der Statuen und der Sarkophagreliefs, wie z. B. im Capitolinischen Museum. Wie auf den Höhepunkten des attischen Lebens der Amazonenkampf, als der Kampf griechischer Bildung und griechischen Maasses gegen die Gewaltsamkeit, Heftigkeit und das in den Frauen nur gemässigte Barbarenthum fast jedes grosse Werk ziert, so stellt die römische Kaiserzeit in ihnen den Sieg über die nordische, rohe, gerade durch das Hervortreten der Frauen charakterisirte Natur dar. Noch ein Gesichtspunkt war bei der Behandlung der Naturformen zu beachten, die Bildung des *Hässlichen*, die für jede Kunst so wichtig ist und von den Griechen wohl verstanden war: wir haben sie in dem Silen, in einer bestimmten Satyrgattung, in alten Frauen, in Pygmäen, in der ältern Gorgonenbildung. Das Haar, Nase, Mund, Backenknochen, Drüsen, Brust, Missverhältniss von Leib und Füssen, die letztern selbst bildeten zusammen eine förmliche Typik des Hässlichen.

Die *Verbindung* von *Menschen-* und *Thierformen*, die Welt der *μιξόθηρες* ist in § 334. S. 481. 482 zwar behandelt, aber ohne eine umfassende, die ein-

zelnen Erscheinungen in sich begreifende Eintheilung. Jedenfalls musste diesem Gegenstand auch ein Paragraph über die künstlerische Behandlung der *Thier*- und *Pflanzen*formen vorausgehen, der am Ende des Werkes S. 759 — 763 in das Denkmälerrepertorium theilweise mit verwebt ist. War hier die Freiheit der griechischen Kunst in Bezug auf *Grösse* der Thiere im Verhältniss zum Menschen, das genaue Hervorheben der Haupttheile und des Charakteristischen, dessen was im Thiere an den Menschen anklingt oder im Menschen das Thierische ist, endlich das architektonische Gesetz ihrer Pflanzenbildung herausgehoben, so bekam die Lehre jener Compositionen ihre Grundlage und ihren richtigen Umfang, indem nun auch die Verbindung von Thierformen unter sich, von Thier- und Pflanzenformen mit hereingezogen ward. Die griechische Kunst fand hier in der *religiösen* Anschauung und zwar meist ihrer *nicht nationalen* Bestandtheile, (wovon S. 481 gerade das Gegentheil ausgesprochen ist), sowie in den vielfachen, aus dem Oriente auf Handelswegen gekommenen und in die Sitte übergegangenen Formen, die für die Griechen der religiösen Grundlagen entbehrten, sehr positiv gegebene Verbindungen vor, die sie gestalten sollte. Die Compositionen sind 1) die verschiedener *Geschlechter,* wie im Hermaphrodit, 2) der *Menschen*- und *Thier*form, 3) der verschiedenen *Thier*formen, 4) der Menschen- oder Thier- und Pflanzenform. Die zweite Gattung, die reichste und wichtigste von allen, nimmt entweder vom Menschen den Haupttheil, Kopf und Oberkörper und bildet dann binäre oder ternäre Verbindungen, wie die Sphinx, Acheloos, Io, Pan, Giganten, Sirenen oder Tritonen, Skylla, oder das Thierische wird der herrschende Theil, Bildungen, die deutlich noch auf fremder Ueberlieferung beruhen, wie Minotaur, Aeon, Flussgötter, oder endlich werden dem menschlichen Organismus nur einzelne, denselben nicht alterirende Theile hinzugefügt, wie Hörner, Thierohren, Schwänze, Flügel, Fischschuppen. In ähnlicher Weise ist eine Auffassung der dritten Gattung durchzuführen; die vierte ist bisher nur bei Eros- und Satyrgestalten beachtet, jedoch bietet die Arabeske hiefür noch mehr bestimmte Formen,

da auch diese durchaus kein Gebiet der „fessellosen, frei umherspielenden Phantasie“ ist.

Auf die wissenschaftliche Erkenntniss der *Motivirung* der Gestalten in der griechischen Kunst hat Müller im § 335 S. 482 — 485 als eine wichtige Forderung hingewiesen und zugleich bereits eine grosse Zahl stehender Motive aufgeführt. Für die wahre Kunsterklärung ist gerade sie von unschätzbarer Bedeutung, nicht etwa, als ob die Griechen bestimmten mythologischen Scenen und Gestalten dieselbe Motivirung gegeben, sondern indem diese immer einen bestimmten, *geistigen Zustand* uns darlegt, der in verschiedenen Mythen erscheinen kann. Ich weise hier besonders auf Jahns Archäologische Aufsätze und Beiträge hin, in denen am einzelnen Falle so glücklich diese Berücksichtigung durchgeführt ist. Aber wir können mit der Zeit eine förmliche Scala aufstellen von typischen Motiven. Jedoch muss hier vor allem ausgesprochen werden, dass nicht alle Motivirung in eine Masse zusammen zu werfen ist, sondern dass wir hier etwa vier Klassen zu scheiden haben: 1) *Situationen,* wo ein Gleichmaass geistigen Lebens in den äusserlich in ihrer Wirkung sich hemmenden Kräften ausgesprochen ist, so das Sitzen, Stehen, Lehnen, Liegen, besonders der Tempelstatuen; 2) Bewegungen einer Handlung, die rein aus dem *innern* Wesen der Gestalt hervorgegangen, die wir *attributive* nennen können, so das Eilen des Hermes, der Artemis, das aus dem Bade sich Erheben der Aphrodite, der Redegestus des Redners; 3) Bewegungen, in denen die Mannigfaltigkeit und der Rhythmus des *körperlichen* Lebens erscheinen soll, also Tanz, Kampf, Uebungen der Palästra, festlicher Gang, endlich 4) Bewegungen, in denen die Herrschaft eines geistigen *Affektes* als allein bestimmend erscheint, mag dieser als aufregend oder deprimirend, als Lust oder Schmerzgefühl auftreten, also die ganze Stufenfolge der bakchischen Lust, der Schmerz des Laokoon, des sterbenden Fechters, der verwundeten Amazone, die Wuth der Kentauren, das Brüten der Medea. Natürlich treten nicht alle diese Motivgattungen allein auf; attributive Handlung und Affekt vereinigt sich im Laokoon, Tanzbewegung und Begeiste-

rung in Mänaden, Situation und innere Bewegung in Medea. Im Allgemeinen kommen die zwei ersten Kreise mehr den Göttern zu, die zwei letzten der Heroenwelt. Wenden wir uns nun zu den einzelnen Motiven, so ist in Müller über die Stellung des *Kopfes* im Ganzen nichts gesagt, wir können hier die gerad ausschauende, wagrechte Richtung des Kopfes des Zeus, der Hera gleich unterscheiden von der Senkung des Athenahauptes, von der tiefern Senkung der Psyche, der trauernden Nymphe, die nach seitwärts und aufwärts gehende Richtung des nachschauenden, in die Ferne blickenden Apollo, der Aphrodite Euploia, die schmerzvolle Zurückbeugung des Kopfes der Niobiden, des Laokoon. Zu den *Arm-* und *Hand*bewegungen könnten wir noch eine Anzahl hinzufügen von dem starren *Anschliessen* an archaischen Tempelbildern, von dem einfachen *Tragen* in der flachen Hand, so bei Apollo, Athena, Zeus, zu der die Ausruhe nach Anstrengung bezeichnenden Lage der Hand in der *Seite* oder auf dem *Rücken*, wie bei Herakles Farnese, Hermes, Meleager, zu dem *Aufstützen* der Hand auf einen Felsen als Zeichen herrschender Sicherheit, so bei Poseidon, zu dem trotzigen oder erhabenen in die Seite Stemmen des Niobiden oder der Melpomene. Noch viel reicher könnte die Aufzählung werden bei den Bewegungen der untern Extremitäten. Welche Stufenleiter von dem ruhigen Liegen mit stützendem Arme der chthonischen und Wassergottheiten zu dem Aufsteigen der Gäa, zu dem Knien nicht der Flehenden, sondern der an die Erde sich Stützenden, sich Sträubenden oder Gebärenden, wie der Leto, zu dem Kauern der Trauernden, zu dem sich erhebend Stehen der Aphrodite, zu dem ruhigen Thronen der Herrschermacht eines Zeus, einer Hera, Demeter, zu dem bequemen sich Lagern des Dionysos, zu dem ruhigen Stehen, dem Anlehnen mit dem beliebten Motiv des ἐναλλὰξ τῷ πόδε bei Apollo, Bakchos, Satyr, zu dem Festschritt der Chariten und Horen, zu dem effectvollen Ausschreiten des Apollo, der zuschlagenden Amazone u. a.! Ich mache hier in Bezug auf das Gelagertsein von Mänaden aufmerksam auf die so reiche Stelle im Oineus des Chairemon bei Ath. XIII, p. 608. A.

Die *Gewandung,* überhaupt Gestaltung alles dessen, was die Sitte zu dem menschlichen Körper hinzugefügt hat (S. 485—502 behandelt), ist in der griechischen Kunst nie eine mit mehr oder weniger Glück zu umschiffende Klippe des Künstlers gewesen, sondern vielmehr ein reichhaltiges Mittel die an dem menschlichen Körper dargestellten Formen und Bewegungen in reichster Weise gleichsam ausklingen zu lassen, so den Rhythmus derselben milder und einfacher zu wiederholen, zugleich aber auch eine einfache, aber bezeichnende Symbolik sich zu schaffen, die die nationale Verschiedenheit, die Beschäftigung, die Bezüge zu festlichen oder alltäglichen Stimmungen, auch den innern Charakter uns vorführt. Mit Bewusstsein ward aber die Schönheit des Körpers ohne alle Umhüllung als das eigentlich Normirende, dem das andere sich unterordnet, betrachtet und daher diese, wo es in griechischer Sitte einen Anhaltepunkt fand, unverhüllt gezeigt im Gegensatz zu den Barbaren (Thuc. I, 6), oder wie noch bestimmter ausgesprochen wird, zu den Lydern und den Oberasiaten nach Philostr. im. I, 30, der den ästhetischen Gesichtspunkt scharf ausspricht: *Λυδοὶ καὶ οἱ ἄνω βάρβαροι καθείρξαντες ἐς ἐσθῆτας τὸ κάλλος — ἐνὸν λαμπρύνεσθαι τῇ φύσει.* In welchen Stufen die Entkleidung der männlichen Gestalten fortschritt, hat Müller S. 486 gezeigt, dagegen welches die Gränzen der weiblichen Entblössung waren, ist nicht bezeichnet. Es ist hier zunächst die Beziehung zum *Wasser* oder zur feuchten, nährenden *Erde,* die in Verbindung mit dem Zwecke hohen *Liebreiz* darzustellen, schon in der frühern Zeit, so bei Phidias eine theilweise Entblössung an Schenkel und Schultern hervorgerufen, dann zur völligen Entkleidung geführt hat, daher die nackten Gestalten der Seenymphen, der Tritoniden, der Aphrodite als dem Meere entsteigend, der auf dem Stier über das Meer entführten Europa, der Chariten, in denen das Wesen der Aphrodite sich gleichsam vervielfältigt; fast ganz entblösst erscheinen dann die Gäa, Quellnymphen und später die an die Gäabildung sich anschliessenden Gestalten der Abundantia u. s. w. Daneben waren die den Eroten entsprechenden weiblichen Gestalten, sowie

die Palmzweige reichenden, weiblichen Genien durch diese enge Beziehung zu den unbekleideten Knaben, die oft zu einer förmlichen Identificirung führte, später ohne Umhüllung. Endlich konnte der bakchische Thiasos, der von der reichen, vorderasiatischen Tracht ausging, auch in seinem Zuge weibliche Gestalten haben, die alle beengenden Schranken lösen, die volle Schönheit mänadischer Körperbewegung zeigen. Wenden wir uns zur *Bekleidung* selbst, und ihrer Behandlung in Müller, so sind hier die Zusätze des Herausgebers sehr selten; ich erwähne die Nachweisung der *κυπασσίς*, des militärischen Chiton an archaistischen Reliefs, der *γύαλα*, der Brust- und Rückenstücke als Form des ältern Panzers, des *λαισήϊον*, als Schildanhängsels bei Kämpfen von Giganten, von Theseus, auch an einem Relief in Xanthos. Gänzlich wird aber jede Behandlung *fremder* Tracht in der griechischen Kunst vermisst, obgleich, wie ich oben hervorhob, gerade die nationale Verschiedenheit auf sprechende Weise hierin gegeben wird. Die Vasenbilder bieten hierfür das reichste Material, aber auch die grossen Werke der Sculptur, wie die Aegineten, wie die lykischen Denkmale, wie Mosaiken haben ihren Antheil daran. Die Aermelgewänder mit breitem Gürtel, den breiten Stickereien, die weiten Beinkleider, das eng anliegende Ledergewand, die ganze Reihenfolge asiatischer Kopfbedeckungen, dann wieder die nordischen Trachten auf pergamenischen und römischen Kunstwerken sind hier zu nennen. Bei der *weiblichen* Tracht beweisen die Denkmäler, besonders die gemalten Thonreliefs, so an einer Nike in den Terracotten von Campana, dass das *διπλοΐδιον* oft ein selbständiger, kurzer Ueberwurf war, nicht wie auf S. 493 ausgesprochen ist, immer der Zurückschlag des Chiton. Zu den S. 494 erwähnten Schleiertüchern gehört vor allem auch das *λῆδιον*, jenes flatternde, einen Bogen beschreibende Tuch der Seegottheiten, so der Galatea bei Philostr. Im. II, 18. Der weibliche *Schmuck* an Kopf, Hals, Armen, Ohren, Füssen, wie er uns auf S. 495 vorgeführt wird, ist in der griechischen idealen Kunst keine blos schmückende Zuthat, sondern hier prägt sich die oben erwähnte symbolische Bedeutung scharf

aus. Während die Himmelskönigin und Gattin des Herrschers, Hera, während Aphrodite, Ariadne selten ohne derartigen Schmuck erscheinen, verschmähen Athena und Artemis ihn ganz. Aber mit der Wahl des Gewandes und Schmuckes, mit der allgemeinen Anordnung am Körper ist nicht die wichtigere Thätigkeit des Künstlers, besonders des griechischen vollendet: die Gewand*motivirung* giebt erst jene speciell und fein charakterisirenden, typischen Mittel, zugleich das Feld für schöne Linienentwickelung. Für beide Rücksichten waren in dem Paragraph über Draperie S. 499 die Grundnormen zu geben. Jenes, das *Bedeutungs*volle der Gewandmotive, schliesst sich natürlich vielfach an die allgemeine Motivirung an. Ich führe hier wieder eine Reihe feststehender Typen an, deren Zahl sich leicht vermehren lässt: 1) das *tanz*artige Aufnehmen des Gewandes bei Chariten und Horen, 2) das Anfassen des Schleiers mit den *Fingerspitzen,* Motiv weiblicher Zucht und Scham gegenüber dem Manne, so bei Hera, Thetis, Helena, 3) *bogen*förmiges, eine Art Segel bildendes Flattern desselben bei Seegottheiten, 4) theilweises *Herabfallen* des Gewandes von der *Schulter,* Zeichen freien, nachlässigen sich Behabens, so bei der Venus Genitrix, 5) *Ruhen* desselben im Schooss bei ruhigem Herrscherausdruck, 6) *Herabfallen* der Chlamys auf den *Arm,* als Zeichen immer fertiger Gewandtheit, 7) schützendes *Umwickeln* des Armes mit derselben, 8) *Flattern* derselben bei heftiger Eile. Für den zweiten Gesichtspunkt, den des ästhetischen Wohlgefallens an den blossen *Linien*bewegungen am Gewand giebt eine Vergleichung der Draperien feste Haltepunkte: vor allem ist hier auf die Mittelpunkte der Bewegung zu achten, auf den Widerstreit der Bewegungen selbst in Längen- und Breitenrichtung, ihre Hemmung, ihr Uebereinanderspielen. Wir haben hier gleichsam eine ästhetische Wellenlehre zu geben. Während im strengen Stile ein architektonisches Gesetz die Draperie beherrscht, so hat die spätere Zeit in der Vervielfältigung der Falten, in ihrer Zersplitterung und Unruhe sich gefallen, bis auch hier Flüchtigkeit und Armuth der Anschauung die höchste Magerkeit hervorrief.

Die Gewandung, der dem Körper sich anschliessende Schmuck bildet bereits den Uebergang zu den *Attributen*, d. h. zu der Reihe umgebender, untergeordneter Gegenstände, die keine selbständige Bedeutung im Kunstwerke haben, sondern dazu dienen das *Wesen* und die augenblickliche *Handlung* der dargestellten Persönlichkeit näher zu bezeichnen. Das Attribut steigt in seinen Anfängen, sowie in der spätern Entartung zur reinen Bilderschrift herab, aber in der griechischen Kunstblüthe ist es ein auch von dem Geiste der Hauptgestalt mitbeseelter Gegenstand. Müller hat in § 344 S. 500 — 502 das Verhältniss zum *Symbol*, sowie die immer untergeordnete Grösse und Ausführung treffend bezeichnet und zugleich eine grosse Auswahl von Attributen in einer nicht gerade sehr strikten Anordnung aufgeführt, aber er erwähnt durchaus nicht, in welche Hauptverhältnisse die Kunst das Attribut zu dem Hauptgegenstand zu setzen pflegt und dass untergeordnete Persönlichkeiten als Attribute anderer erscheinen können, so Nike, Eros, Tritonide, Chariten, Sirenen. Hier haben wir eine Anzahl einfacher, im *Cultus* begründeter Formen, die auch die vollendete Kunst beibehielt, nur freier gestaltete: so das auf der flachen Hand Halten, das ἐν γούνασι κεῖσθαι, das Befestigen am Haupt, das zur Seite, zwischen die Beine Stellen; auch jenes ἔχειν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς des Adlers beim Zeus, der Eule bei Athene, des Weihers bei Apollo in Arist. Av. v. 515 gehört hierher. Aber daneben sind eine Menge feiner, menschlicher Beziehungen besonders zu den attributiven Thieren gewonnen: ein Tragen, sich Anschmiegen, Aufhorchen, Tränken, Ruhen, sich Fahren lassen u. s. w. Die Pflanzenwelt giebt in Blüthen, Blättern, Zweigen leicht als Kopfschmuck oder in die Hand sich als Attribut, oder soll sie selbständig bleiben, dient sie als Stützpunkt zur Ausruhe, wölbt sich als Laube, giebt einen kühlen Ruhesitz. Wie die Attributive aus dem Menschenleben auf wirklichen, ursprünglichen Sitten und Beschäftigungen und meist solchen ruhen, die sehr einfach sind und mit der Natur in Verbindung bleiben, wie Ackerbau, Fischfang, Jagd, so sind

sie immer in dem Augenblicke, wo das Kunstwerk gedacht ist, nicht ohne treffende Beziehung.

Die dritte Abtheilung der systematischen Behandlung S. 509 — 766 giebt uns die *Gegenstände* der bildenden Kunst und in der Reihenfolge derselben von den olympischen Zwölfgöttern zu den übrigen Göttern, die in gewisse Kreise oder wenigstens unter allgemeinere Begriffe in nicht gerade strenger Gliederung vertheilt sind, dann zu der Heroenwelt, endlich zu dem Menschenleben und der übrigen Natur herabsteigend, ein wissenschaftliches Repertorium der Kunstdenkmale. Ich habe bereits oben darauf hingewiesen, dass in den allgemeinen, grundlegenden Theil, wie wir ihn näher bestimmten, auch ein Abschnitt mit leitenden, an der Erfahrung abgenommenen Grundsätzen über die *Kunstideen* gehört, also über den im Grunde durchaus mythologischen oder idealen Charakter derselben, über die Beschränkung der rein historischen Stoffe auf gewisse Denkmalgattungen, über das Verhältniss der Kunst zu den Quellen ihrer Ideen, zur Poesie und dem Cultus, zu den einzelnen Gattungen der Poesie als verschiedenartigen Trägern derselben oder auch verschiedener Ideen. Es würde dies die Grundlage bilden und Anleitung zur Denkmälererklärung. Auch ist hervorgehoben worden, dass für das wissenschaftliche Repertorium der mythologische, überhaupt gegenständliche Gesichtspunkt nur immer in bestimmten Denkmäler*gattungen* fest zu halten ist. Bei der Anordnung der Denkmäler für einen einzelnen Punkt kann man nicht streng genug sein in der Scheidung der beschriebenen Kunstwerke, die in unserm Handbuch viel zu sparsam angeführt sind, der auf Münzen in Abbildungen mit bestimmten historischen Daten erhaltenen und der wirklich noch existirenden. Es ist dies in der Müllerschen Behandlung, sowie die Reihenfolge der einzelnen Momente der Darstellungen öfters nicht festgehalten. In den so bedeutenden und zahlreichen Nachträgen von Welcker vermissten wir nur selten, so S. 715 bei den Parisdarstellungen eine solche Ordnung. Sehen wir uns nach dem Stofflichen dieses Theiles um, so wird uns

die ausserordentlich bedeutende Vermehrung desselben in den letzten Jahrzehnten, sowie die vielfach genauere Untersuchung des einzelnen Denkmals lebendig entgegentreten. Hier wird eine spätere Zeit vielleicht sparsamer werden im Anführen des einzelsten Denkmals, wenn die Reihen einer Kunstdarstellung an gewissen Hauptstücken erwiesen sind. Es ist allerdings ein Triumph der Denkmälerforschung, wenn sie die Grundlage abgiebt zu einer förmlichen Reconstruction von Mythen, wie es z. B. mit der Telephossage der Fall ist.

Von *Zeus*, dem Götterkönig, ist uns eine neue, wie es heisst, die Verospische weit übertreffende Statue in Marbrook Hall nachgewiesen S. 513, sowie ein Torso und eine kolossale Herme. Die Galerie seiner Liebesabentheuer und der daran sich schliessenden Mythenfolgen ist bedeutend erweitert: so geben uns Vasen Unteritaliens, besonders eine grosse von Ruvo, Darstellungen des mit Augen bedeckten *Argos*, der auch als bifrons nachgewiesen ist S. 519, so Mosaiken, zwei Vasenbilder, ein grösseres (Wand?) Gemälde *Europas* Raub oder Fahrt auf dem Stier S. 520, so sind die *Leda*bildungen von Jahn geordnet, wozu noch drei Exemplare aus London gefügt werden, und besonders auf ein Mosaik aus Xanthos hingewiesen wird, das im Besitze von Fellows ist; *Danae* und der goldene Regen mit dem Gegenbild der Oeffnung der λάρναξ durch Diktys und Polydektes ist auf einer noch unedirten Vase Campana dargestellt S. 521, von der in dem archäolog. Museum zu Jena eine Abbildung existirt. Welckers Beschreibung der einen Seite stimmt weder mit dieser Abbildung, noch der Schilderung des Besitzers selbst im Bull. 1845 p. 214—218. Er sagt: „D. in dem Kasten eingeschlossen, ihr Kind auf dem Schooss, Diktys und Polydektes vor ihr stehend, zu denen sie von dem Gefühle einer Mutter spricht in einem Bruchstücke des Euripides.“ Ganz anders die Abbildung: Danae steht in dem viereckigen, auf Löwenfüssen ruhenden Kasten mit schräg geöffnetem Deckel, sie hat ein gefaltetes Untergewand mit Diploidion und shawlartigem Ueberwurf, ihre Rechte ist abwehrend erhoben, in der Linken hält sie den klei-

nen Perseus, der einen gestreiften Apfel in der Hand hat. Der Kopf ist mit einem mit Blättern besetzten Diadem, wie es die Gäa auf Vasenbildern trägt, geschmückt. Ihr zur Rechten steht ein greiser König mit weissem Haar, Diadem und Scepter, die rechte Hand zum Befehl ausgestreckt, dazu die Inschrift ihn als Ἀκρίσιος erweisend. Ihm entspricht auf der andern Seite ein mit der Ausmessung des Kastens beschäftigter, darüber hingebeugter, spitzbärtiger und bis auf den Lendenschurz nackter *Diener,* der einen Stab an die Oeffnung anlegt: ihm zu Füssen liegt eine Steinhaue. Also die Scene der Aussetzung in Argos, nicht die Aufnahme in Seriphos ist dargestellt. An interressanten Einzelheiten zur Besprechung fehlt es bei dieser Vase ausserdem nicht. *Ganymeds* Verfolgung durch Zeus oder einen Schwan bei dem Spiel mit Trochos, sowie sein Amt als Mundschenk zeigen uns eine Anzahl von Vasen auf S. 522. Das *Hera*ideal, welches Schömann in einem eigenen, Ende 1847 erschienenen Schriftchen, aber mehr in mythologischer Beziehung behandelte, hat durch die nähere Betrachtung des Kopfes in *Neapel,* sowie der zwei andern in der Villa Ludovisi befindlichen eine nähere, feinere Bestimmung erhalten. In der Beziehung als säugende Mutter hat eine Vase sie zu Herakles gesetzt S. 525. Unter den ihr auf Kunstwerken gegebenen Attributen vermisse ich die eherne Scheere (ψαλὶς χαλκῆ), die eine berühmte Statue in Byzanz von ihr trug, vgl. Suidas s. v. Ἥρα. Codin. No. 27. *Poseidon* erscheint auf Vasenbildern jetzt mehrfach nach S. 530 mit Aphrodite oder allein auf dem, auch beflügelten Viergespanne, sowie die Liebeswerbung und das Liebesglück mit *Amymone* in einer Reihenfolge der einzelnen Momente gegeben ist. Die Thätigkeit des *Angelns,* die dem Poseidon als Wächter des Fischfangs zukommt, ist durch eine Münze und zwei Vasen auch bei dem Hermes erwiesen, der auf einem Sardonyx als piscator marium, ähnlich den apostolischen Menschenfischern erscheint S. 531. *Demeter,* in pästanischen Terracotten so häufig jetzt aufgefunden und zwar mit Fruchtmass und Schrein, oder einem schmalen Kästchen, jenes stützend mit der Linken, dieses im rechten Arm hal-

tend, erscheint in grösseren Compositionen vorzugsweise an Sarkophagen mit dem Proserpinaraub, wozu S. 536 fünf neue Exemplare aufgeführt werden, neben die sich jetzt auch eine Anzahl von Vasenbildern stellen. Die *Kora*, mit deren Benennung bei statuarischen Werken es seine grosse Schwierigkeit hat, erkennt Welcker S. 538 in einer kolossalen, sitzenden Figur mit Modius aus schwarzem Marmor in Villa Pamfili, sowie ein nolanisches jetzt auch in Arch. Zeit. 1850 t. XIV. edirtes Wandgemälde und eine Terracottenbüste in den Mon. Ined. V. t. IX. sie uns mit Blume und Granatapfel sicher geben. Der Artikel über die *archaistischen Apollo*statuen auf S. 541 ist fast unverändert geblieben und hebt römische, späte Bildungen heraus, die allerdings den Bonus Eventus eher bezeichnen, während nur beiläufig auf den Paragraph in der Kunstgeschichte hingewiesen wird, wo uns die Zahl so bedeutender Apollobildungen von Thera, Megara, Delos, Naxos, die Welcker in den Alt. Denkm. S. 430 vollständiger aufgeführt, entgegentreten. Auch gehört hierher die Exposition über die Bronze im Louvre, den angeblichen Lampadephor von S. 738, mit dem dann die Stellen im Christodor (Ecphr. 268. 284) in Verbindung zu setzen waren. Die jetzige, gänzliche Zersplitterung des Stoffes erschwert an diesem Punkte eine nur einigermassen genügende, klare Uebersicht. Zu der spätern weichen Bildung giebt uns Kallimachos (h. in Apoll. v. 32—40) eine reiche Schilderung, die S. 543 neben der des Maximus Tyrius wohl anzuführen war: danach hat er ein goldenes ἔνδυτον, eine ἐπιπορπίς, also die Chlamys, λύρη, ἄεμμα τὸ Λύκτιον ἥ τε φαρέτρη — καὶ πέδιλα, er ist ἀεὶ καλὸς καὶ ἀεὶ νέος, „nie kam Flaum auf seine Wangen und seine Haare sind geschmeidig von Oel.“ Apollos Eingehen in *bakchische* Beziehungen, wenn er unter den Hirten die Cither spielt, von Panisken angehört, von Panthern begleitet, weisen uns zwei Reliefs der Villa Pamfili nach S. 547, während sein Wettstreit, Sieg, Urtheil und Bestrafung des phrygischen Silenos, des *Marsyas*, auf einer ganzen Reihe neu bekannt gemachter Vasenbilder erscheint, zu dem aufgehängten Marsyas, den das Messer des Skythen

bedroht, 4 Exemplare von Statuen hinzugefügt werden (S. 550). Unter den neu beachteten Darstellungen der Beziehungen des Apollo zu Kyparissos, Daphne, Marpessa, die S. 551. 552 genannt sind, hebe ich nur die höchst auffallende Statue der in der Verwandlung begriffenen Daphne heraus, ein Curiosum, das aber einen unangenehmen Eindruck macht. Die Schwester des Apollo, die die Kunst ihm ganz ähnlich gebildet, wie Claudian in einer längern, hierfür wohl anzuführenden Stelle de raptu Pros. II, 27 ausspricht: multus in ore Phoebus erat Phoebique genas et lumina Phoebi esse putes etc., *Artemis* ist nach S. 552 in zwei Statuen durch ein Luchsfell als Lykeia bestimmt, auch als σελασφόρος mit zwei Fackeln in zwei andern. Auf den blutigen Dienst der Diana von Aricia und die Wahl des rex Nemorensis ward ein höchst alterthümliches, in Aricia gefundenes Marmorrelief bezogen, dessen richtige und bestimmte Deutung Welcker bereits 1810 gegeben und S. 577 von Neuem ausgesprochen hat. Ganz mit ihm stimmt O. Jahn in der neuen Herausgabe des Reliefs in Archäol. Zeit. 1849. N. 11 t. XI. Dass der zusammenstürzende Aigisthos in der rechten, unwillkührlich an den Oberleib gelegten Hand seine eigenen Eingeweide hält, wird durch den homerischen Vers Il. XX, 418 allerdings bestätigt, obgleich da von zwei Händen die Rede ist; aber wenn nicht zur Erklärung, so dient zur auffallenden Vergleichung eine von Welcker und Jahn nicht beachtete Stelle in Eur. El. v. 843 ff., wo der Tod des Aigisthos bei einem auf der Rossweide den Nymphen dargebrachten Opfer beschrieben wird. Der unbekannte Orest, als Thessaler zum Zerlegen des Opferthieres aufgefordert, thut dies, nachdem er die Chlamys abgelegt, mit der dorischen, dann der ihm eigenen, phthiischen κοπίς, dem kurzen Opfermesser. Die ἱερά werden von Aigisthos betrachtet und die Lage der Leberlappen nicht in Ordnung gefunden; Orestes schlägt den Brustkasten auf, da heisst es weiter: σπλάγχνα δ' Αἴγισθος λαθὼν ἤθρει διαιρῶν· τοῦ δὲ νένοντος κάτω ὄνυχας ἐπ' ἄκρους στὰς κασίγνητος σέθεν εἰς σφονδύλους ἔπαισε· νωτιαῖα δὲ ἔρρηξεν ἄρθρα· πᾶν δὲ σῶμ' ἄνω κάτω ἤσπαιρεν, ἠλάλαζε δυσθνῆσ-

κον φόνῳ. Also Aigisthos stürzt nieder, in die Halswirbel getroffen, die Eingeweide des Opferthieres noch in der Hand. Orestes hat mit der κοπίς geschlagen. Das Relief ist dem Stile nach jedenfalls bedeutend älter als Euripides, es mochte eine feststehende Form der Darstellungen sein; es ist mir wahrscheinlich, dass der Dichter, der in Kunstwerken so erfahrene, auf sie so oft zurückweisende, durch diese Darstellung zu der bezeichneten Art der Todeserzählung mit veranlasst ward. Gehen wir weiter zu dem folgenden Götterpaar, so sind für *Hephästos* keine neuen, statuarischen Darstellungen zu den von Müller angeführten zwei hinzugekommen, dagegen neue Vasenbilder seiner Rückkehr in den Olymp, sowie ein Wandgemälde mit seiner Thätigkeit als Waffenschmied S. 561. 562; anders steht es mit seinem, viel geistigeren, bedeutungsvolleren Ebenbild, der *Athene*. Da wird die sogenannte Alea in fünfter Wiederholung gefunden S. 566, da die *Agoraia* in vier Statuen, die Νικηφόρος, die Ἐργάνη mit Schiffchen und Stränge als Erzfigur. Die durch die Giebelgruppe eines Phidias verherrlichte Geburt der Götterjungfrau ist nach S. 570 auf einer Reihe von Vasen, einem zweiten etruskischen Spiegel weiter nachgewiesen, sowie uns Welcker auf eine nähere Bestimmung der Gruppe des Gitiadas aus der Schrift des Philodemos περὶ εὐσεβείας aufmerksam macht, wonach Hermes mit dem Beil dem Zeus zur Seite trat. In den Mythenkreis der Athene fügen sich die Darstellungen der heiligen Verbindung von *Athene* und *Herakles* als selbstständiger Theil nun ein S. 573. Unter den nicht zahlreichen und ebensowenig gesicherten, *Ares*statuen nimmt der Mars Ludovisi eine durch ihren Werth bedeutende, aber nicht unbestrittene Stelle ein, einige erklären ihn für einen trauernden Achill, andere für Theseus. Aber das Motiv des niedrig Sitzenden, der den Oberkörper etwas vorgebeugt, die Hände um das gehobene, linke Knie gefaltet hat, das bekannte Motiv eines ἀνιώμενος, eines Bekümmerten, Mismuthigen, wie es Pausanias (X, 31, 2) an Hektor uns auf dem Polygnotischen Bilde zu Delphi zeigt, ist ein dem Ares eigenthümliches in seiner Stellung als unberechtigter und

als solcher anerkannter Liebhaber der Aphrodite. Er erscheint der Hauptsache nach schon auf der Françoisvase (Mon. In. IV, t. 56. 57) bei der feierlichen Zurückführung des Hephästos in den Himmel, wo ihn Aphrodite neben Zeus empfängt, nur dass Schild und Speer ihn hindern mit den Händen das Knie zu umschlingen. In der Statue Ludovisi deutet der angebrachte Amor klar auf dasselbe Verhältniss hin. Und es ist auch kein Grund die Statue des Museo Borbonico (N. 25 in Prem. part. des melanges) früher Farnese *mit* demselben Motiv, die in Müller hier nicht erwähnt wird, zu bezweifeln. — Ganz anders reich ist das weibliche Gegenbild des Ares, *Aphrodite* in der Zahl der Statuen und der Mannigfaltigkeit der Motive vertreten. Welcker hat S. 580. 581 die Bildung derselben mit dem unter dem Schoosse zusammengeknüpften Gewand, sowie die daran sich schliessende der wahren Anadyomene, jenes nobile signum bei Ov. Am. 3, 223, ferner die Kallipygos in Marmor- und Erzfiguren, besonders aus Pompeji und Syrakus weiter nachgewiesen. Zu der bisher nur aus einigen Vasenbildern und einem Terracottarelief bekannten Darstellung der auf einem Schwane sitzenden und mit ihm sich erhebenden Aphrodite, Leda oder Kyrene können wir jetzt eine Marmorgruppe aus Veji fügen bei Campana in Rom, von der ein Abguss in dem Jenaischen Museum ist (vgl. die Beschreibung bei Göttling Katal. II. Aufl. N. 75). Es liegt in der ganzen Auffassung etwas absichtlich Anmuthiges, das um den Schooss niedergesunkene Gewand ist sehr unruhig gefaltet und der Kopf, ich weiss allerdings nicht, ob antik, erinnert an die Coreggiosche Leda. Der Schwan erhebt sich über einem reich emporsprossenden Stock von Akanthusblättern. Der Wettstreit der Göttinen vor Paris ist jetzt auf 116 Monumenten, worunter sich aber kein etruskischer Sarkophag befindet, bekannt nach S. 585. Im *Hermes* hatte die griechische Kunst die volle Gelegenheit gefunden das Ideal gymnastischer Bildung und die verschiedenen Situationen aus dem Gymnasion zu bilden; so reiht sich an die ruhig stehende, fast herrschende, immer klar und fest auf ein Ziel blickende Bildung des sogenannten Antinoos von

Belvedere, zu dem Welcker S. 589 eine Anzahl Wiederholungen anführt, das Bild des fertigen, harrenden, zum Laufe bereiten, sitzenden Gottes in der Bronze von Neapel, das Rathgeber neuerlich auf den angelnden Hermes gedeutet, wogegen Welcker mit Recht sich erklärt und eine Anzahl von Wiederholungen in Erzfigürchen und geschnittenen Steinen anführt, endlich der im Laufe schon begriffene, noch den Schuhriemen anziehende, einst im Zeuxippos befindliche. Ein Seitenstück zu Hermes dem *Redner*, dem sog. Ludovisischen, findet sich in Palazzo Colonna. Auch die Jugendstreiche des Hermes, sein Rinderdiebstahl, seine hartnäckige Vertheidigung, sein Lautenspiel sind uns auf Vasen meist nun nahegeführt (S. 592).

An Zahl und Bedeutung der Denkmale kommt der Kreis des einzigen *Dionysos* S. 594—622 dem der zwölf Götter zusammen fast gleich; wie in dem späteren Volksglauben fast an allen religiösen Gestalten die dem Dionysos verwandte Seite entwickelt ward oder umgekehrt dieser in die verschiedensten Bildungen eines Zeus Ammon, eines Apollo, eines Asklepios, eines Hades, Herakles, Hephästos u. s. w. einging, seine Umgebung ebenfalls dem erotischen, neptunischen, musischen, chthonischen Kreise sich verschmolz, so fand die bildende Kunst hier die reichste Beschäftigung zum Schmucke festlicher Gelegenheiten, zum Ausdruck höheren Geisteslebens, zur Verehrung und dem Andenken der Todten. In diesem Kreise hat daher die archäologische Forschung der letzten Jahrzehnte Bedeutendes entdeckt oder bekannt gemacht, so an Köpfen des Bakchos S. 597, an Gruppen mit Satyrn und Pan S. 598, so die Bildung des Dionysos Psilax auch in mehreren Doppelhermen, wie Welcker hinzufügt S. 599. Unter den nicht häufigen Darstellungen des *thronenden* Bakchos vermisste ich ein Relief von trefflicher griechischer Arbeit, in dem für Reliefs besonders bestimmten Parterrsaal des Mus. Borbonico (gezeichnet in Ricordi di Napoli Cl. III div. 1). Der bekränzte jugendliche Gott, das Gewand über die linke Schulter geworfen, mit hohen Prachtschuhen sitzt auf einem löwenfüssigen Throne, unter dem der epheubekränzte Panther ruht. Er reicht das an dem Ober-

theil mit Epheu in Ciselirarbeit geschmückte Karchesion einer mit dem Prochus einschenkenden Gestalt hin, von der nur die beiden Hände, die zweite mit einem Thyrsus übrig sind. Im Hintergrund steht ein Postament mit Früchten, Kuchen und Wollenbinde. Auch die mythische *Geschichte* des Gottes ist an Darstellungen sehr bereichert, so die Entbindungscene des Zeus mit der geflügelten Athene statt Eileithyia S. 600, die Uebergabe des Kindes durch Zeus oder Hermes an Nymphen oder Mänaden und Satyrn, das letztere an einem noch unedirten Puteal von Tegel S. 601, der Kampf und Sieg über den Lykurgos, besonders auf unteritalischen Vasen S. 603, die Theilnahme an dem Gigantenkampf S. 603.

Unter den *Satyr*bildungen, über deren verschiedene Auffassung H. Meyers Bemerkungen zu Winkelm. W. IV. p. 277—286 wohl zu beachten waren, treten der eherne des M. Biscari mit dem Motiv des Flötenspiels, der tanzende der V. Borghese hervor. Silen ist als *Pappo*silen, also in seiner dem Thierleben verwandtesten Gestalt in kleineren Statuen und auf Vasen mehrfach nachgewiesen nach S. 611. Ein trefflicher Torso desselben in Lebensgrösse war im Frühjahr 1848 ausgegraben und in Besitz von Baseggio in Rom gekommen, wo Ref. ihn gesehen. Wie *Pans*masken und Köpfe uns bald in edler, mehr architektonischer Auffassung bald den von Pan ausgehenden Schrecken selbst zeigend gebildet worden, so existirt auch jetzt eine ganze Gestalt in schönster Ausführung in Holkham in England S. 613. Ein besonders erfreuliches Gegenspiel von der bockartigen, greisenhaften Natur des Pan und dem jugendlich weichen Olympos bieten uns Statuengruppen und Gemälde dar, nur dass in letzteren nach Welcker S. 613 Marsyas statt Pan zu denken ist. Ein ähnliches, zartes Verhältniss und zwar ein Bild des Familienlebens zeigte die Gruppe einer Panin mit drei sich anhängenden kleinen Panen, einst in Florenz nach S. 615. Die Inschriften der Vasenbilder haben uns eine Menge individueller, besonders weiblicher Gestalten gegeben im bakchischen Festzug, unter denen Welcker die *Δαὶς θάλεια*, dann die *Θεωρίς* neu aufführt, die die wichtige Grundlage zu spätern mehr

allegorischen Bildungen geben; ich mache hier nur aufmerksam auf jene zwei *κόραι* oder *παῖδες* in dem Frieden des Aristophanes, die Begleiterinnen der Eirene, Opora und Theoria (Ar. P. 520. 22. 706. 726. 868. 928. 1017. 1091), die im bakchischen Costüme auch auf der Bühne zu denken sind.

Die Bildung der *Eros* umfasst jetzt in sich neben den edeln, mehr jünglingsartigen und die Macht des Liebesschmerzes reichlich an sich selbst erfahrenden Gestalten, die dem Eros der Lyrik und der Tragödie entsprechen, den grossen Kreis leichter anmuthiger Knabenscherze, die auch jede Seite des Lebens ihrer ernsteren Bedeutung entkleidend in ihren Bereich ziehen und sie in eine hübsche Situation zusammendrängen, ähnlich der epigrammatischen und anakreontischen Dichtung, oder aber auch den Verlauf einer sinnigen Allegorie geistiger Erziehung der Menschenseele geben. Zu jenen ersten Bildungen gehört dem innern Wesen nach der Streit und Wettlauf von *Eros* und *Anteros* S. 625, den auch Welcker weiter nachweist. Wenn hier beide einmal gestützt auf eine *Fackel* traurig erscheinen, so gehört dies zu einem Motiv, das bei *Eros* als ein ursprüngliches und bedeutungsvolles hervorzuheben war, das von ihm aussichtlich erst auf die Genien des Todes, der Trauer, des Schlafes an Sarkophagen, auch in die schöne Gruppe von Ildefonso, die Welcker für Tod und Schlaf allerdings erklärt, übertragen ward. Philostratos der jüngere schildert es uns sehr deutlich (Im. 7): Medea und Jason stehen sich gegenüber, jene von steigender Liebe zu dem schönen Jüngling ergriffen, in dessen Wesen sich das *μήτε ὑπερφρονεῖν — μήτε ὑποκεῖσθαι* ausspricht, der den zu bestehenden Kampf vor allem im Auge hat, da steht Jason zur Seite, oder zwischen beiden Eros *τῷ τόξῳ ἐπερείσας ἑαυτὸν, ἐναλλάξ τω πόδε — τὸ λαμπάδιον ἐς τὴν γῆν τρέψας, ἐπειδὴ ἐν ἀναβολαῖς ἔτι τὰ τοῦ Ἔρωτος.* Also das Motiv verzögerter, in der Entwickelung und *Gegenseitigkeit* aufgehaltener Liebe ist hier klar ausgesprochen. Für die Reihenfolge der Bildungen von Amor und Psyche konnte bereits die Abhandlung von Jahn zu Grunde gelegt werden S. 626, der die geringe Bedeutung des

Appulejus für die Kunstwerke unter anderen darlegt. — Wir folgen dem Verf. weiter zu den *Chariten,* die in zwei Gruppen im Vatican und in der berühmten Sakristei des Domes zu Siena nachgewiesen werden S. 628, zu den *Musen*, deren Gruppen sich um die in Wörlitz vermehrt S. 630, während neue Sarkophagdarstellungen in grosser Menge sich zeigen, zu *Asklepios* und den Heilgöttern, die in den zwei Abhandlungen von Panofka eine Uebersicht ihrer vielfachen Denkmäler erhalten haben S. 633, unter denen aber S. 634 die neuen interessanten, bei Panofka auch abgebildeten *Votivreliefs* nicht aufgeführt sind. Ueber die Entwickelung des Asklepiosideals, die chronologische Bestimmung der als Werke ausgezeichneter Kunstler hochgeschätzten Statuen hofft Ref. eine genauere Untersuchung bald zu veröffentlichen. Hier nur die Bemerkung, dass die berühmte, kolossale, chryselephantine Statue des thronenden Asklepios zu Epidauros auch noch von Panofka ganz ohne allen Grund in die Zeit Ol. 120—125 (300—280 v. Chr.) gesetzt wird mit der Berufung auf Quatremère (Jupiter Olympien p. 356), der selbst erklärt: c'est *arbitrairement* je l'avoue que je lui ai donné place dans cette période qui s'écoula depuis la 120e jusqu' à la 155e olympiade. Auch die von Ross (Inscr. gr. fasc. III p. 298) beigebrachte Inschrift beweist nichts, da es nicht einmal feststeht, ob es sich hier um einen Künstler Thrasymedes, zweitens ob um diesen handelt, endlich drittens die Zeit auch arbitrairement bestimmt ist. Dagegen existiren bestimmte Zeugnisse, die die Fertigung dieses Werkes gleichzeitig mit dem des Olympischen Zeus und aus der Schule des Phidias bestimmen lassen. Der unverändert gelassene Artikel über *Gäa* S. 635 kann nach den schon länger vorliegenden Kunstwerken nicht mehr genügen; die verschiedene Auffassung in ächt griechischer und römischer Kunst ist nicht beachtet. Die häufigen *Kybele*darstellungen zwischen Löwen in Terracotten S. 636, die des *Atlas* auf Vasenbildern nach Gerhard S. 637 nur nennend, (wobei der Atlas von Marseille als Schlauchträger aufgefasst wird) heben wir die bedeutende Ergänzung zu *Prometheus* und den *Gigantomachieen*

hervor auf S. 637. 38. Dort ist es die Scene der Qual und der Befreiung durch Herakles allein oder durch Herakles und Kastor oder durch Herakles und Apollo, die Vasenbilder, Reliefs und etruskische Spiegel an die Hand geben, hier der Kampf der Götter zu Wagen und zu Fuss, einzeln mit der jedem eigenthümlichen Waffe gegenüber den auch einzeln bezeichneten Giganten auf einer Anzahl trefflicher archaischer Vasen, dann aber auch in späterer, freier Composition und in Verbindung mit Stoffen der Tragödie auf Vasen von Ruvo. Die grosse Seltenheit von Köpfen und Statuen des *Hades,* den Euripides (Alc. 445) *ὁ μελαγχαίτας* nennt, mindert sich nach Welcker S. 640 bedeutend, während eine Anzahl unteritalischer Vasen uns reiche Gesammtbilder der Unterwelt geben, aus der einzelne Strafscenen auf etrurischen Todtenkisten, doch nur auf *einem* Sarkophag bis jetzt, sowie in einem Thonrelief eines Grabes wiederkehren (S. 641). Dem chthonischen, schattenhaften Leben gehört der *schwarzgeflügelte* (*μελανόπτερυξ, μελανόπτερος*) Oneiros an, wie ihn Euripides Hec. 704 nennt, sowie der in gleicher Beflügelung erscheinende *Thanatos;* beide sind dem entsprechend nachgewiesen, der letztere auf der Ficoronischen Cista nach S. 642, jetzt durch Panofka als Lokalwindgott *Sosthenes* erwiesen; ferner die Eumeniden, jene *πτεροφόροι ποτνιάδες θεαὶ* des Euripides (Or. 34), deren Erscheinen *mit* und ohne Flügel S. 646 zu bemerken war, endlich die *Νύξ,* die Müller S. 651 an unpassender Stelle unter den Lichtwesen aufführt, die ebenfalls *μελανόπτερος* (Arist. Av. 695) und *κατάπτερος* (Eur. Or. 175) genannt wird und z. B. in der Pompa Antiochos IV erschien (Pol. XXXI, 3). Die *Moiren* als spinnende, mit dem Lebensfaden beschäftigt kennen wir nun auch aus *Vasen* S. 648. Ueber die *Lichtgottheiten* besitzen wir die eigene Monographie von Gerhard; der Strahlenkopf des Helios, die den Endymion suchende Selene als Statue, sowie eine Anzahl Vasenbilder, die Eos auf Viergespann, Kephalos suchend und umarmend darstellen, sind uns neu bekannt geworden S. 648—50. Eine merkwürdige und in Denkmälern noch nicht bezeugte Darstellung aus diesem

Kreise wollen wir hier hinzufügen, welche uns Lukian (de dom. 28) auf einem alten Gemälde schildert: der blinde Orion trägt Kedalion, der ihm den Weg zum Lichte weist, Helios erscheint, um die Blindheit zu heilen, als Zuschauer blickt Hephästos von Lemnos aus zu. Licht- und Luftgottheit ist die Götterbotin *Iris*, die uns vielfach mit Kerykeion und Prochoos als Vermittlerin der Botschaften begegnet. Ihre künstlerische Bildung steht bereits bei Aristophanes fest, der sie beflügelt (Av. 1176. 1198. 1229. 30), mit dem *χίτων ἐξωγκωμένος* und im Petasos auf die Bühne brachte. Die Beflügelung verdoppelt sich oft bei den eigentlichen Windgottheiten, so dem *Boreas* S. 652; als Beleg dazu war ein Relief des Palast Colonna anzuführen; auf dem zwei Boreaden, an Schläfen und Schultern geflügelt und mit heftig flatterndem Haare erscheinen.

In der Zusammensetzung des menschlichen und Thierkörpers erscheinen am kühnsten, auch am seltsamsten die Gottheiten des *Wassers*, sowohl des Meeres, wie der Flüsse: dort ist es die Verbindung des Menschen mit dem Fischschwanz in dem Triton, Glaukos, Nereus, einzelnen Tritonenfrauen, der uralten Eurynome bei Phigalia (Paus. VIII, 41, 4), ja eines Fisches mit einem Menschenangesicht im Glaukos zu Marseille (S. 654), hier der Stierkopf mit dem Menschen oder umgekehrt in den Bildungen eines Acheloos, Chrysas u. a. Wie jene erstere Bildung der Hauptsache nach auf einer Uebertragung von einer religiösen, den philistäischen oder Hyksosstämmen angehörigen Grundvorstellung nach Hellas beruht, hoffen wir an einem andern Orte zu zeigen. Hier handelt es sich um die künstlerische Auffassung, und da lernen wir neben jenen Compositionen eine Reihe rein *menschlicher* Darstellungen kennen, die das Wesen des Gottes treffend aussprechen, so in der Anzahl der von Welcker S. 655 angeführten Okeanosbildungen, darunter dem Marforio, in den Gruppen von Nereiden auf Hippokampen, in dem Palämon, der übrigens schon von Müller S. 656 angeführt war, in den Nilstatuen S. 658, in den schlafenden Naiaden oder Quellnymphen (wie gewöhnlich es war, Acheloos und Nym-

phen in einer Felsengrotte aufzustellen, beweist Philostr. Im. I, 23, wenn auch nur als φαύλου τέχνης ἀγάλματα) endlich in der von Wieseler behandelten Echo. — Die besonders genannten Vorsteher des Wald-, Garten-, Blumenlebens sind von den Römern erst den bakchischen und Horenbildungen der Griechen mit entnommen; es zeigt dies die satyrartige, oft ithyphallische und rohe Natur des Silvan, die sicheren Statuen der Flora. Dagegen gehören die allegorischen *Städte-* und *Länder*darstellungen, die wohl zu scheiden sind von den wahrhaft mythischen und wirklich verehrten Gestalten, wie eine Kamarina, Kyrene, Aegina, bereits der besten griechischen Kunstzeit an und haben eine Menge feiner, charakteristischer Bezüge entwickelt, was Welcker an einer grossen Anzahl darlegt S. 662. 663. Eng ist damit verbunden der von den besten Künstlern oft gebildete Demos einer bestimmten Stadt, besonders Athens. In der römischen Kunst tritt das Verhältniss der Unterwerfung, der provincia ganz hervor und die Ehren-Denkmale hatten in Reliefs und ganzen Statuen Raum für eine mehr massenhafte Darstellung flehender Völker. Von Roma selbst, meist als Virtus und minervenartig gebildet, war die Statue auf der Spitze des agger des Servius Tullius in der Villa Strozzi Negrosi noch zu nennen, sowie der Münchner Kopf (Verz. S. 114 N. 128). — Aehnlich schöpferisch, wie in den Personificationen der Oertlichkeiten, war die griechische Kunst in der menschlicher Zustände und Eigenschaften, wobei natürlich der engste Anschluss an die bereits im Glauben und im Kulte feststehenden Gestalten stattfand, meist eine Nuancirung, eine Seite dieser besonders ausgebildet ward. Dies gilt vor allen von *Nike,* die wir nun auch aus Vasenbildern nach S. 667 in verschiedenster Thätigkeit als libirend, dem Sieger eingiessend, ihn oder den Siegespreis kränzend kennen. Unter den freien Bildungen rühmt Welcker besonders die Bronzestatue von Brescia, die schreibend erscheint und trefflich erhalten ist. Aber auch *Eirene,* die mit dem Plutos auf dem Arm, geflügelt und mit Kerykeion auf Vasenbildern sich findet S. 667, hatte in Athen eine bestimmte Stelle im Cultus erhal

ten, worauf auch die ganze Art, wie Aristophanes sie als Göttin trennt von Opora und Theoria und ihr die Statue weiht, hinweist.

Eine der reichsten Aufgaben der bildenden Kunst für die Griechen ist die *Heroen*welt, jene grosse Vermittelungsstufe zwischen einer veredelten, mehr zu Typen erhobenen *geschichtlichen* Erinnerung und *religiösem* eine Form des verehrten Wesens suchenden Glauben. Mochte auch der letztere mehr zu einzelnen, statuarischen Bildungen treiben, hat er dies bei denjenigen Heroen reichlich gethan, die einen allgemein verbreiteten Kult besassen, in denen die immer im Heros gleichsam latent seiende göttliche Natur einen freiern Spielraum hatte, so brachte es doch die innere Natur des Heros und die dem entsprechende äussere Sitte, dem Tempel des Gottes in den Thaten und Leiden einer verwandten Heroenwelt die vorbildliche Beziehung zum Menschenleben zu geben, mit sich, den Heros in Thätigkeit, als *Gruppe* oder als *Relief* zu behandeln. Und so lebendig war die gestaltenbildende Thätigkeit, jenes Drängen zu festen, charakteristischen Typen, dass auch im Volke die grosse Zahl derselben nicht erst gelernt, gedeutet, sondern unmittelbar geschaut wurde; so sagt, um zu dem von Müller angeführten Zeugnisse noch ein zweites zu fügen, Diodor (XIII, 82) bei der Einnahme Ilions, in der Giebelgruppe am Tempel des Zeus zu Agrigent: *καὶ τῶν ἡρώων ἕκαστον ἰδεῖν ἐστὶν οἰκείως τῆς περιστάσεως δεδημιουργημένον.*

Vor allen Heroen ragt *Herakles* hervor als der universalste, in dem frühzeitig die Kunst nach einem zusammenfassenden, unter *einen* Gesichtspunkt stellenden Ueberblick seiner Thaten suchte. Wir haben sie in den sogenannten *ἆθλοι* des Heros, deren Zahl auf Denkmälern schwankt, die aber als zusammenhängender Cyklus vielfach erscheinen. Es hätte auf S. 676 scharf bezeichnet werden müssen, wo in Statuen, in Metopen, in Friesen von Thonreliefs, in grösseren anathematischen Reliefs, wie dem der Priesterin Admete (Millin G. M. t. CXVII, N. 453), an Altären, an Sarkophagen, von denen Welcker vier neue an-

führt, in Vasenbildern sich wirklich ein solcher Cyklus findet; jetzt sind zwischen hinein die in literarischen Werken beliebten Zusammenstellungen gemischt und dadurch ist der eigentliche Zweck verfehlt. Unter den einzelnen Kämpfen, die in manchen, neu entdeckten Marmor- und Thonreliefs, geschnittenen Steinen und Vasenbildern, auch Mosaik wiederholt sind, ist Herakles als *Stierbändiger* am unvollständigsten behandelt. Es sind hier vier verschiedene Momente dargestellt worden: das gewöhnliche und wie es scheint, ursprüngliche war es, Herakles den an dem einen Horn gefassten oder mit einem Strick gefesselten Stier mit seinem Kopfe *herum-* und *niederreissen* zu lassen; so zeigt ihn die Metope von Olympia, so die Albanische Vase (Millin G. M. CXIII, 434), so ein Epigramm (Anthol. gr. Brunckii ed. Jac. III, p. 211. N. 287). Die zweite seltnere Auffassung ging diesem unmittelbar voraus: Herakles hat von der Seite den losstürmenden Stier eben *gefasst* an dem *Horn*, ohne ihn schon niederzuziehen; so erscheint er auf dem Basrelief der Cassia Priscilla (Millin G. M. CXVII, N. 453). Das dritte Motiv geht von einer andern Art der Bändigung aus: Herakles *kniet* auf dem Rücken des Thieres und biegt so den Nacken zurück, also ganz wie die Hirschkuh gebändigt ward. Das schöne Relief bei Campana (Op. di plastica t. 24) führt ihn uns so vor. Endlich wird aber der Kampf als vollendet gedacht und Herakles trägt den todtscheinenden Stier auf seiner Schulter, ein Zeichen gewaltiger Kraftübung. Als solcher *ταυροφόρος* erscheint er unter den übrigen Athlen auf der vierseitigen Ara aus Albano, jetzt im Capitolinischen Museum, gegenübergestellt der Diomedesbesiegung, so zeigen ihn allein öfters Gemmen, wie der bei Böttiger (Kl. Schriften II, S. 333) abgebildete Berliner Intaglio. Dies letzte Motiv gehört ursprünglich nicht zur Aufgabe jenes *ἄθλος* mit dem Kretensischen Stier, beruht vielmehr auf dem sonstigen, vielfachen Verhältniss des Herakles zu dem Opferstier, dem Mittelpunkte des *Opferschmauses* und der ächt *hellenischen* Sitte, denselben auf die angegebene Weise geschickt, wenn auch von mehrern zugleich an den Altar zum Schlachten zu bringen. Das letz-

tere spricht Menelaos offen aus in Eurip. Hel. 1581, als der Opferstier sich weigert das Schiff zu besteigen:

οὐκ εἰ' ἀναρπάσαντες Ἑλλήνων νόμῳ
ναυΐαις ὤμοισι ταῦρειον δέμας
εἰς πρῷραν ἐμβαλεῖτε; φάσγανον δ' ἅμα
πρόχειρον ὧδε σφάγια τῷ τεθνηκότι;

Darauf heisst es: ἐξανήρπασαν ταῦρον φέροντές τ' εἰςέθεντο σέλμασι. Ebenso geschieht es bei dem den Nymphen von Aegisthos dargebrachten Stieropfer in Eur. El. 818: κἄσφαξ' ἐπ' ὤμων μόσχον ὡς ἦραν χεροῖν δμῶες. Die letzte Stelle beweist zugleich, dass dies ächt hellenische Sitte war und *nicht* thessalische, mit den *Taurokathapsien* zusammenhängende, wie man leicht denken könnte. Denn Orest und Pylades geben sich für Thessalier aus, Aegisthos will sie als solche in der ihnen eigenthümlichen Geschicklichkeit prüfen und fordert sie auf das Opferthier zu *zerlegen*, weil das ταῦρον ἁρταμεῖν καλῶς neben dem ἵππους ὀχμάζειν thessalische Kunst sei; das Tragen, in die Höhe heben ist lange geschehen. Auch bestand das Wesen der Taurokathapsien in der Bezwingung des Stieres vom *Rosse* aus, vgl. Böttiger a. a. O. S. 325—334. Darin liegt aber die heroische Kraftprobe, dass ein *Einzelner* den Stier in dieser Lage auf *längerem* Wege zum Opfer bringt. Wie Herakles den Opferstier, von den Horen begleitet, zu der εἰλαπίνη des Peleus und der Thetis trug auf dem Terracottarelief (Arch. Zeit. 1851 N. 26 t. 26), so that dies der *Argeier* Biton beim Opferzug der Argeier von Argos nach Nemea (Paus. II, 19, 4), so der Krotoniate Milon mit einem vierjährigen Ochsen, den er um das ganze Stadion von Olympia trug, dann ihn vor dem Altar des Pisäischen Zeus niederlegte und schlachtete (Ath. X, p. 412. 413). Hiermit wird die von Ref. in Arch. Zeit. a. a. O. gegebene kurze, den allgemeinen Kreis mehr andeutende Besprechung ergänzt. Unter den übrigen Darstellungen aus dem Kreise des Herakles sind seine Kämpfe mit dem fischleibigen Triton Nereus, überhaupt einer *Seegottheit*, die eine Reihe von Vasenfunden uns zeigen, nach S. 679, von besonderem Interesse; hiezu ist auch der Kampf mit dem

Hesione bedrängenden κῆτος zu rechnen, der nun auch auf einer Campanaschen Terracotte bekannt ist. Daneben bieten die Beziehungen des robusten Helden zu liebreizenden Frauen, zu dem eigenen, unbekannten Kinde eine Menge schöner Gruppirungen: Herakles und *Omphale* können wir neu in Villa Borghese (Port. II, N. 137) nachweisen, Herakles eine edle, jungfräuliche, sich sträubende Gestalt, wohl *Iole,* kühn am Knie gefasst als Siegesbeute forttragend, bildet eine kleine Marmorgruppe im Besitze von Campana, wovon ein Gypsabguss in dem Jenaischen Museum sich befindet, Herakles und *Auge* waren als bedeutende Kunstwerke im Zeuxippos zu Byzanz einander sich gegenübergestellt, jener jugendlich, bartlos, die Hesperidenäpfel tragend; diese das Gewand über die Schulter geschlagen oder da befestigt (ἐπιστελλασα κατωμαδον), mit reichem, nicht in dem Kredemnon gehaltenen Haar, die Hände zum Gebet erhebend; die uns erhaltenen Gemälde, Reliefs, Münzen, die auf die letztere und Telephos sich beziehen, sind S. 681 angegeben. Die Apotheose des Herakles, meist als eine wahre Himmelfahrt mit Athene und dem führenden Apollo dargestellt, Alkmenens auf dem Scheiterhaufen durch den Blitz des Zeus erwiesene Heroisirung, ihre Anwesenheit im Olymp sind ebenfalls S. 683 ausführlicher an Vasen dargelegt. Auch die ethische Allegorie von Herakles am Scheidewege ist an einer Vase S. 685 als sicher hingestellt. In Bezug auf den ruhenden Herakles, wie er im Torso von Belvedere uns geblieben, führt Welcker die von Hettner (Vorschule der Kunst S. 270. 271) näher dargelegte, auf Proben an Models sich stützende Behauptung Jerichaus an, dass der linke Arm nicht über den Kopf geschlagen sei, sondern auf die zur Seite gelehnte Keule gestützt, wodurch er als Nachbildung des Epitrapezios erwiesen wird.

Der Theseus vorangehende attische Mythenkreis des Tereus, der Alope, des Aegeus ist durch Vasenbilder neuerdings vervollständigt (S. 686. 87), sowie die Thaten des Theseus als eines attischen Epheben in verschiedener Anzahl von sieben bis zwei schwankend besonders häufig auf Trinkschalen mit rothen Figuren erscheinen, unter denen Welcker auf zwei

früher in Siena befindliche, noch unedirte aufmerksam macht. Ebenso sind die Beziehungen des Helden in Kampf und Liebe zu den Amazonen, sowie die Entführung der Helena unter dem Schutze des Peirithoos und die Zurückführung durch die Dioskuren vielfach Gegenstand der Vasenmalerei geworden nach S. 689. Dagegen ist das Bild des Labyrinthes, der Kampf mit dem Minotaur, die Entführung der Ariadne ein in einer grossen Anzahl von Mosaiken nachgewiesenes Thema S. 687. Ein interessanter, von Euripides in seinem Aegeus behandelter Moment der Jugendgeschichte des Theseus, die Rettung von dem Gifttranke der Medea ist nun jetzt seit Tölken, Otfr. Müller, Jahn, Stephani ganz sicher erkannt in einem Relief, von dem mehrere, verschiedenartig fragmentirte Exemplare existiren. Da diese auch in der letzten Besprechung bei *Pyl* (de Medeae fabula, Berl. 1850. p. 87) nicht genau angegeben sind, führe ich sie hier auf: das vollständigste Exemplar mit 5 Personen findet sich im Brittischen Museum und ist abgebildet Combe Terrac. 20. Inghir. Gal. Om. 117. Darauf folgt an Vollständigkeit das Jenenser Original (Katal. Jen. Mus. n. 256) mit Theseus, Aegeus und der hinter derselben stehenden Aethra. Ein drittes Fragment ist das von Winkelmann (Mon. In. I, 127), danach von Millin (G. M. p. 577) herausgegebene nur mit den zwei männlichen Gestalten. Ganz gleich demselben ohne weibliche Figur ist die Berliner Terracotta, vgl. Leitf. zur Terracottensamml. p. 34. n. 149. Trefflich erhalten ist die Jünglingsgestalt des Theseus, aber nur mit den zwei zugreifenden Händen des Aegeus bei Agincourt (Recueil pl. 4, 1), übrigens die ganze Darstellung auf der der gewöhnlichen entgegengesetzten Seite. Auch mache ich auf einen Unterschied aufmerksam, der uns den Beweis liefert, wie bei der Fabrikarbeit der Terracotten die freie bildende Hand Aenderungen häufig angebracht hat: während nämlich sonst, besonders bei Agincourt Theseus mit blossem, das dicht gekräuselte Haar zeigenden Kopfe erscheint, sind auf dem Jenenser Relief die Spuren einer Helmcrista deutlich vorhanden, während der Kopf jetzt fehlt.

Wir übergehen die Zusätze zu Kadmos und Har-

monia S. 690, zu dem Zuge der Sieben gegen Theben, besonders zu Archemoros und Hypsipyle, zu Amphiaraos und Eriphyle nach unteritalischen Vasenbildern, dem Bruderkampf auf Vasen und etruskischen Aschenkisten S. 691. 692, zu dem Euripides nachgebildeten Relief mit Zethos, Antiope, Amphion, zu Phrixos und Helle nach Vasenbildern und Spiegeln. Die so bedeutenden Ergänzungen zu der Argonautenfahrt aus meist Ruveser Vasen, zu den Schicksalen der Medea, wo ich das treffliche Relief der Medea und Peliaden über dem Brunnen im Hofe des Palastes der Maltheser besonders betone, sind jetzt in der umfassenden Monographie von *Pyl* weiter verarbeitet und besprochen. Des *Achilleus* Abschied von Nereus, seine Uebergabe an Chiron kennen wir aus Vasenbildern näher S. 697. Dass die kalydonische Jagd und die Schicksale des *Meleager* ein durch die ganze griechische Kunstentwickelung durchgehender Stoff war, der freilich ganz anders pathetisch und psychologisch in den spätern Reliefs als auf den Vasenbildern dargestellt wird, das beweisen die von Welcker angeführten Denkmäler, noch entscheidender die nun publicirte Françoisvase. *Orpheus* als Thierbezähmer gehört nach den neueren Funden S. 699 zu den fest stehenden Themen der Mosaikbilder, während seine Verfolgung durch thrakische Frauen, sowie des Thamyras durch die Musen uns durch Vasenbilder bekannt wird S. 700. In sich vielfach verwandt, ja später identificirt und in der Blüthe der Kunst oft einander gegenübergestellt sind der Mythus des *Bellerophon* und des *Perseus;* in beiden ist ein unhellenisches Element mit der korinthischen und argivischen Lokalsage seit uralter Zeit verschmolzen, dort bei Bellerophon ein semitisches, aber in Lykien auftretendes, hier ein assyrisches, das mit dem an der philistäischen Küste ureinheimischen, düstern Meerkult in Conflikt kommt. Beide Mythenkreise gehören der ältesten, rohsten Kunstthätigkeit an und sind auf der andern Seite nach dem Durchgang durch die griechische Tragödie ein besonders beliebtes Objekt der späteren Malerei geworden. Für Bellerophon hat Welcker zuerst auf S. 701 — 703 die Reihenfolge der Scenen

in sehr bündiger Weise nachgewiesen, vom Abschied von Prötos und Sthenoboia bis zur Rettung durch Glaukos, wobei ihm mehrere, noch unedirte Vasenbilder zu Gebote standen, sowie die lykischen Denkmäler und Münzen uns jetzt einen neuen Anhaltepunkt gewähren. Ich gehe hier nicht näher auf das Einzelne ein, da *H. A. Fischer* im Bellerophon, Leipzig 1851, auf Welcker mitfussend den ganzen Kreis ausführlich behandelt hat. Nur das Eine sei hervorgehoben, dass nach Welcker Bellerophon den Pegasos tränkend nicht bloss eine allgemeine Situation ist, sondern die Quelle dem Pegasos Kraft gab die verhängnissvolle Himmelsreise zu vollführen. Eine von Welcker nicht erwähnte, berühmte, kolossale (*τὸ μέγεθος ἀξιάγαστον*), auf einer viereckigen Basis stehende Reiterstatue des Bellerophon fand sich in der Mitte der *αὐλή* des Tauros von Byzanz, vgl. Nicet. de stat. ed. Wilk. c. 4. Georg. Codin. de orig. ed. Bekk. p. 20. Codin. de signis ed. B. p. 43. Sie hatte früher Antiochien als Zierde gedient und als Gegenstand des Cultus, war nach Byzanz gebracht und hier eine Art Palladium geworden, da sie in dem Hufe des Thieres das Bild eines den reichsgefährlichen Nationen angehörigen Mannes bergen sollte, ward endlich, da sie von Erz und nicht von Holz war, welches letztere Fischer S. 56 merkwürdiger Weise angiebt, der diese Statue nur sehr oberflächlich behandelt hat, zerschlagen und den Schmelzern (*τοῖς χωνευταῖς*) übergeben. Niketas schildert uns das Ross als *ἀχάλινος ὁποῖος ὁ Πήγασος παραδίδοται, ἄνετα κροαίνων κατὰ πεδίων καὶ πάντα ἀδοξῶν ἀναβάτην ὡς πτηνὸς ἅμα καὶ πεζὸς φερόμενος*; der Reiter in heroischer Auffassung hatte die eine Hand ausgestreckt, wesshalb eine christliche Tradition ihn als den der Sonne Stillstand gebietenden Josua auffasste. Codinus sagt: *ὁ δὲ ἔχων τοὺς ἀρνικοὺς πόδας — ἔστι δὲ ὁ Βελλεροφόντης*; die *ἀρνικοὶ πόδες* können nur die aufspringenden, sich vom Erdboden emporhebenden Füsse des Rosses sein, das mit dem Reiter ja eine Einheit bildet, daher von Codin nicht näher bezeichnet wird. Aus diesen Angaben geht durchaus nicht hervor, dass das Ross nicht beflügelt war, wie Fischer meint S. 57,

vielmehr weist der Zusatz ὡς πτηνὸς ἅμα καὶ πεζὸς φερόμενος darauf hin, nur war die Natur des der Höhe zustrebenden Pegasos in der ganzen Motivirung der Füsse trefflich ausgeprägt; ferner erhellt daraus, dass Bellerophon hier den ungezügelten, ungebändigten Pegasos zuerst *besteigend* und *bändigend* dargestellt war. Wahrlich auch ein trefflicher Vorwurf für eine Reiterbildung! Sonach haben wir durchaus nicht den von Antiochien überlieferten Namen des Bellerophontes der Statue abzusprechen, war doch daselbst der an den Fluss Orontes sich anschliessende Mythus vom Typhon, dem Vater der Chimära, von seiner κεραύνωσις als δράκων, von dem Entstehen der Quelle durch sein Aufreissen des Erdbodens ein ureinheimischer, durch das plötzliche Verschwinden des Flusses oberhalb der Stadt bedingter (Strabo XVI, 2 p. 356 ed. Tauchn.) und hiermit die Beziehung zu Bellerophon, dem im Blitz und Donner sich zeigenden, die Tochter des Typhon, die vulkanische Chimära, vernichtenden Sonnengott, wie Fischer S. 85 ff. gut darstellt, gegeben.

Wenden wir uns zu *Perseus*, so ist auf die oben besprochene Vase hinzuweisen in Bezug auf seine Jugendschicksale; er hat auch dort als Kind schon das Band um die Haare, das bei seinen Thaten an ihm immer wiederkehrt. Für den Gorgonenkampf sind von Welcker S. 704 auch die archaischen Vasenbilder aus Volci, sowie etruskische Spiegelzeichnungen angeführt. Durchaus nicht geordnet und geschieden sind die Motive bei der Rettung der Andromeda, von denen sich fünf leicht nachweisen lassen: 1) Perseus zeigt Andromeda das Gorgoneion im Spiegel der Quelle, auf vier Wandgemälden. 2) Perseus kommt ὑπεραιωρηθείς, wie Lukian dial. mar. 14 sagt, herbei zu dem von unten sich aufbäumenden κῆτος mit der Harpe sich wendend, während Andromeda am Felsen gefesselt ist; so war das Bild des Euanthes im Tempel des Kasios bei Ach. Tat. III, 7. 8, so das Thonrelief bei Campana Op. di pl. t. 57. Dieselbe Situation, nur etwas weiter vorgerückt: Perseus stösst mit dem Schwert in der Rechten bereits zu, während das Gorgonenhaupt in der Linken einen Theil des Thieres

versteinert hat; so war das Bild bei Lukian de dom. 22. 3) Perseus führt Andromeda vom Felsen herab, wie Lukian treffend sagt: ὑποσχὼν τὴν χεῖρα ὑπεδέξατο ἀκροποδητὶ κατιοῦσαν ἐκ τῆς πέτρας, wie ein treffliches Marmorrelief im Capitolinischen Museum uns zeigt und überhaupt ein vielgebildetes Motiv war. 4) Das Thier ist getödtet, Andromeda vom Eros gelöst und Perseus erholt sich auf der Wiese sitzend, umgeben von hülfreichen Aethiopen nach der Beschreibung eines Gemäldes bei Philostratos (I, 29). Diesem Moment noch voraus geht ein im Bullettino (1849 p. 62) erwähntes Vasengemälde, wo Perseus sich mit dem Medusenhaupt von Andromeda eben entfernt, während diese von dem Eros bekränzt wird; wir müssen dies jedenfalls nach der That setzen, nicht in den Augenblick der entstehenden Liebe. Dies wäre bereits die 5te Auffassung.

Es würde uns zu weit führen, die Ergänzungen zu dem Denkmälerkreis aus dem *Trojanischen* Kriege p. 707 — 716 näher anzugeben: ich erinnere nur an die jetzt so vollständig in Vasenbildern dargelegte Sage des Telephos, des Troilos, Hektors Kampf und Lösung, den Palladienraub, die Memnonsage, Aeneas Auswanderung, die besonders durch specielle Arbeiten von Jahn und Welcker im Zusammenhang dargestellt sind und in sich selbst den grössten Reichthum von Motiven enthalten. Bei der Besprechung der einzelnen hierher gehörigen Heroenideale, von denen das des Paris aus 12 neu angeführten Statuen sich befestigt, vermisste ich S. 714 die Angabe der trefflichen Abhandlung von Bröndstedt über die beiden Aias in seinen Bronzen von Siris S. 49 — 89. Aias mit Achills, nicht Patroklos Leiche erkennt übrigens Welcker als sicher in der berühmten Gruppe des Pasquino und den verwandten. Für Odysseus war das von Lukian beschriebene Bild der angenommenen Raserei auf *Euphranor* nach Plinius (XXXV, 11, s. 129) zurückzuführen, was auch Bergk (Exerc. Plin. I. p. 28. 29) nachgewiesen hatte. Die trauernde Penelope, als Statue und Relief in archaistischem Style bekannt, findet sich mit demselben Motive und dem Wollkorb unter dem Stuhle in grösserem Zusammenhang auf einer Terra-

cotte der Sammlung Campana (Gypsabguss im Jen. Museum Katal. N. 122) mit den zwei vor ihr stehenden, jugendlichen Dienerinnen und der ihr im Rücken ungeduldig mit der Botschaft zueilenden Eurykleia. Wir haben allen Grund dies auf eine bedeutende, frühere Composition zurückzuführen; in der That nennt Strabo (XIV, 1) bei der Beschreibung des Artemistempels zu Ephesos nach den Werken des Praxiteles gleich einige des *Thrason* und darunter *Πηνελόπεια καὶ ἡ προσβῦτις ἡ Εὐρύκλεια.* Die tragische, verhängnissvolle That des *Orestes,* seine Verfolgung, seine Entführung in Delphi, sein Schutz durch Athene, der ganze Verlauf der Expedition nach Taurien und des glücklichen Gewinnens von Schwester und Bild, theils nach Euripides, theils nach einem andern tragischen Original sind in der neusten Zeit theilweis Gegenstand umfassender Specialarbeiten von Jahn (Ann. XX, *p.* 203—219. Mon. In. IV, 51. tav. agg. K.L.) und Preller (Verh. d. Leipz. Ges. d. Wiss. 1850. Hft. 4. 3 Taf.) geworden, wodurch in Vasenbildern, Wandgemälden und Sarkophagreliefs wir der Handlung fast Schritt vor Schritt folgen können. Bereits hatte übrigens Feuerbach in einer Abhandlung im Kunstblatt 1841 N. 84—88 feinsinnig den entführten Orest besprochen und ein wichtiges, neu in den Mon. In. IV, t. 48 herausgegebenes Vasenbild veröffentlicht. In Bezug auf die Abhandlung von Preller füge ich nur eine Bemerkung hinzu: derselbe erklärt nemlich das vom Referenten in den Annali (XIX.) herausgegebene und als Helena vor Paris am skäischen Thore näher erklärte Terracottarelief ohne Weiteres für Iphigenie vor Thoas, obgleich alle Andeutungen dafür fehlen, sowohl das sonst von Iphigenie unzertrennliche Tempelbild, als auch die Andeutung des Tempels. Dagegen haben wir auf der Françoisvase (Ann. XX, p. 318—328. Mon. IV, t. 54—58) ganz die Darstellung des am Thore auf dem Throne sitzenden Priamos mit Inschrift und auch Helena ist durch ein Marmorrelief, ihre Entführung darstellend, in derselben Motivirung gebildet (Bull. Napolit. V, 7).

Als der Lokalität nach Asien oder den Inseln angehörig hat Müller die ausgedehnten Kreise der Ama-

zonen-, der Niobidenbildung, den kretischen Mythus, Stadtsagen, endlich die der Aeneis angefügt. Die Amazonen, ihrem ursprünglichen Wesen der Verbreitung assyrischer Weltmacht und des Dienstes der assyrischen Artemis angehörig, sind ein besonderes Object nationaler, das Barbarenthum als überwunden darstellender Kunst geworden und die früher erwähnten Entdeckungen von Reliefs sind für ihre Auffassung von steigender Bedeutung geworden. Daneben konnte aber Welcker S. 720 schon auf die vielfachen Statuen der verwundeten Amazone, sowie die Amazonenschlachten der Vasenbilder aufmerksam machen. Es hätte hier allerdings auch die allmälige Veränderung des Amazonenideals bemerklich gemacht werden können: wie sie ursprünglich als Asiaten aufgefasst, in der Kunstblüthe hellenisch umgebildet nur mit dem Zuge übergrosser Heftigkeit oder trüber Schwermuth in der Römerzeit förmliche Nachbildungen nordischer, keltischer und germanischer Frauen werden. Ueber die Niobiden verliere ich kein Wort nach der Abhandlung von Welcker selbst in seinen Denkmälern. Auch für den Mythus von Dädalos und Pasiphae, ferner der Beflügelung des Ikaros hat sich die Zahl besonders von Reliefs bedeutend gemehrt.

Wir treten mit S. 724 in das Gebiet individueller, historischer, porträtartiger, genrehafter Bildungen, das allerdings gegenüber jener wunderbaren Ausbildung der Mythenwelt uns beschränkt erscheinen muss, um so mehr, da die herrlichsten Arbeiten dieser Art, die Gemälde der grossen Meister für uns verschwunden sind und selten historische Bilder der massenweisen Verbreitung durch Werke der untergeordneten Kunstübung anheim fielen bei dem durgehenden Streben der Hellenen nach typischer, idealer Gestaltung, nach der Durchdringung des Irdischen mit dem Göttlichen. Sokrates den Giftbecher leerend ist nach S. 725 eine noch vielfach schwankende Deutung, wenn er auch an späteren Sarkophagen erscheint. Die in Argos, Delphi, Kyzikos dargestellte That von Kleobis und Biton ist nur auf *einem* antiken Relief bis jetzt nachgewiesen, sowie Hero und Leander auf einem pompejanischen Bilde. Dagegen sind die Gestalten der

Dichter, denen ja das Alterthum vielfach heroische Würde verlieh, durch neue Entdeckungen, sowie genauere, umfassende Behandlung des Vorhandenen bereichert und in ihrer Eigenthümlichkeit uns nahe gebracht; ich erinnere nur an den herrlichen Sophokles des Lateran und seine, sowie des Euripides Bilder, die wir in besondern Abhandlungen Welckers schon kennen gelernt und in diesen Blättern hervorgehoben haben. Welcker macht hier S. 731 aber auch auf zwei noch unedirte Statuen der Villa Borghese aufmerksam, den Anakreon und Tyrtäos. Der erstere, soviel ich weiss, noch nirgends beschrieben, ist durch die treffende Uebereinstimmung mit der Schilderung in zwei Epigrammen noch besonders interessant und giebt uns eine treffliche Anschauung des von Wein und Liebe auch im Alter noch jugendlich berauschten, lebens- und geistvollen Dichters. Es wird mir wohl verstattet sein die Schilderung der Statue, sowie ich sie mir an Ort und Stelle aufzeichnete, hier anzugeben: Anakreon, gefunden in der Villa an Via Salara mit den Musen und dem angeblichen Tyrtäus, erscheint über Lebensgrösse, als sitzende Marmorstatue in grossartiger, mehr andeutender Behandlung, gut erhalten; der linke Arm scheint neu, der rechte ist zusammengesetzt, der vordere Theil des linken Fusses ist neu, die Nasenspitze fehlt. Ein alter Mann sitzt er auf kurzem, mit Löwenfüssen und ausgeschweifter, runder Lehne gezierten Sessel, so dass der ganze Körper harmonisch hervortritt. Das rechte Bein ist bequem unter das linke geschlagen, sowie die Lage des nach der linken Seite mehr gewandten Oberkörpers sehr frei und ungenirt erscheint. Der gehobene linke Arm hält die breite, aus zwei Hörnern zusammengesetzte Lyra am Obertheil, während die Rechte kräftig in die Seiten greift, daher die rechte Schulter vor- und heruntergedrückt ist. Der links und etwas aufwärts gerichtete Kopf mit seinem kurzen, nur in den Nacken reichlich fallenden Haar, der hohen, kahlen und breiten gefurchten Stirn, den stark hervortretenden Augenknochen, unter denen die offenen Hölungen leuchtende Augen erwarten lassen, mit seinem starken Bart um den Mund, an dem die Unter-

lippe merklich zurücktritt, zeigt einen im Alter noch feurigen, hinter Runzeln einen Schatz kräftiger Lebenslust bergenden Geist. Die Dichterbinde fehlt. Um den Leib hat er fest an sich ziehend ein gewelltes, wollenes Tuch geschlagen, das über die linke Schulter und tief herab über den rechten Fuss gezogen ist und vorn auf dem Leib umgeschlagen. So bleibt ein grosser Theil der Brust fast frei, die in der Mitte tief eingefallen den Greis uns vor allem zeigt. Die Füsse sind mit handfesten, doppelsohligen Schuhen bekleidet, die ein reiches Riemenwerk befestigt. Dies die Statue. Vergleichen wir nun damit die zwei Epigramme des *Leonidas Tarentinus* in der Anthol. Plan. IV, 306. 307, sowie das des *Eugenes* a. a. O. 308, die sichtlich *eine* Statue beschreiben, so zeigt sich die auffallendste Uebereinstimmung bis auf einen Punkt. Anakreon erscheint als Greis, trunken (*χύδαν σεσαλαγμένος οἴνῳ*), dem Fallen eher nah, auf die Seite gedreht, sich mit dem Körper gleichsam wendend (*στρεπτός*), auf einem kunstreich gearbeiteten Stein (*διωτοῦ ὕπερθε — λίθου*), in die Leier greifend (*τὰν χέλυν διακρέκων*), dabei den Mund zum Singen geöffnet, den dickwolligen Mantel (*τὸ λῶπος* oder *ἀμπεχόνη*) gezogen bis an die Knöchel (*ἄχρι — ἀστραγάλων, ἐσάχρι γυίων, περὶ σφυροῖς ῥιφθεῖσα*), das eine Bein untergeschlagen (*ὑπεσκέλισται*), mit starkem Pantoffel (*ἀρβυλίδες, βλαύτια* und *σάνδαλον*), aber nur an dem einen Fusse ihn fest hebend, während der andere ihn verloren. Dieses letztere Motiv gerade für die Epigrammatiker besonders günstig, zeigt sich bei unserer Statue nicht, ist aber bei der übrigen, vollkommenen Uebereinstimmung von keiner Bedeutung. Fragen wir nun nach dem Original unserer Statue, also worauf auch die Epigrammatiker sich beziehen, so kommen hier zwei in Betracht, die an der Geburtsstätte des Dichters und an der seines Glanzes bei dem Hofe der Pisistratiden sich befanden, in *Teos*, auf die auch Theokrit ein Epigramm gedichtet, aber ohne Bezeichnung der Darstellung, und *Athen*. Münzen von Teos zeigen uns auf der einen Seite Neptun, auf der andern einen Dichter, sitzend auf einem gedrehten Stuhl, das linke Knie gehoben, auf

das die Leier sich stützt, in die die Rechte greift. Er trägt ein Aermeluntergewand und das Obergewand über die linke Schulter um das rechte Bein gezogen. (Visconti Iconogr. gr. t. 3. N. 6). Das Hauptmotiv ist dasselbe, doch ist keine Andeutung des trunkenen, unsichern Sitzens, auch die Bekleidung reich. Von der Statue in Athen auf der Akropolis, wo sie neben Perikles stand, haben wir nur eine kurze aber sehr charakteristische Bezeichnung bei Pausanias (I, 25, 1): *καὶ οἱ τὸ σχῆμά ἐστιν οἷον ἥδοντος ἂν ἐν μέθῃ γένοιτο ἀνθρώπου.* Der Ausdruck, der vorhergeht, dass die Statue *ἕστηκεν* neben der des Perikles, ist ganz allgemeiner Natur und kann wohl auch von einer sitzenden Statue gebraucht werden. Danach würden beide Statuen die Hauptmotive gleich haben, aber in der attischen sich das Trunkene ausgeprägt haben. Darauf weisen die Epigrammatiker besonders hin, darauf auch unsere Statue.

Zu den Cultushandlungen, zu dem reichen Gebiet der griechischen Gymnastik, Agonistik, zu den Circusspielen, besonders zu den Scenen des Theaterwesens mit Vorbereitung und Aufführung fehlt es an Ergänzungen nicht, so neue Statuen zu den Kanephoren, zum Diskobolos, zum Apoxyomenos, Tänzerinnen, so Mosaiks und Reliefs zu den Circenses, so Vasenbilder besonders für das Theater. Eine Seeschlacht ist uns fragmentirt in Venedig, eine ähnliche in Brescia erhalten als Basrelief S. 748. Wie wir zu dem Priesterkopf mit Apex in München einen zweiten fügen können, der in der zweiten Stanza dei Busti im Vatikan sich befindet (S. 739), so ist der Zweifel, ob Gerichtshandlungen auf Münzen vorkommen zu beschränken durch das von Göttling (Ann. XII, p. 157 ff.) und Mommsen (Bull. 1845, p. 141—144) behandelte Relief des Palastes Colonna mit einer testamentarischen Verfügung. Das Privatleben, die Arbeiten und Beschäftigungen der verschiedenen Berufe, Handwerke u. s. w. hat in späteren Zeiten, wie Welcker S. 750 hervorhebt, den reichsten Stoff der Genrebildnerei in Statuen, Reliefs, auch Wandgemälden abgegeben, die Vasenbilder früherer Zeit uns ebenfalls zeigen. So finden wir S. 752 neue Beispiele für das Handelsleben,

Bäckerei, Müllerei, Schweinsieden, Vasenfabrikation, Erzgiesserei. Hierhin gehört auch das Relief im Hofe des Palazzo Mattei in Rom mit dem einen mit Vieh beladenen Karren führenden Bauer, vor allem aber die vielen Darstellungen am Fries, an der Attika und am Postament des Denkmals von Igel (Osterwald das römische Denkmal. Koblenz 1829). Die Arbeiten von *Böttticher,* besonders von *Panofka* haben nach S. 753 das reiche Material *häuslicher* Scenen zusammengestellt und verarbeitet, unter denen die Trinkgelage auch mit Darstellung der Völlerei, die Todtenmahle, die von Le Bas und Letronne im Zusammenhang behandelt sind, die hochzeitlichen Scenen eine bedeutende Stelle einnehmen. Eine der anmuthigsten Bildungen aus dem Kreise unbefangenen Spieles bleibt die Knöchelspielerei, die, wie auch S. 757 angegeben ist, in 7 Exemplaren vorhanden ist, darunter dem sich auszeichnenden des Pal. Colonna, das ein älteres Vorbild in dem aus Tyndaris gefunden hat. Die Aufführung der Thierbildungen, der Arabesken (*ζῳδια* und *ἀνθέμια*), der Landschaften und der Amulete ist ohne bedeutende Zusätze geblieben. Hier ist für die Auffindung durchgehender Gesetze und Grundformen noch viel zu gewinnen und vor allem freilich z. B. bei der Landschaft die tapetenartige Behandlung von den wirklichen künstlerischen Bildern zu scheiden.

In das bereits in den früheren Jahren angehängte Künstlerverzeichniss sind leider die neu angeführten Namen nicht mit aufgenommen worden. Daran schliessen sich denn zwei Verzeichnisse von Druckfehlern und zwei von Zusätzen. Zu den Druckfehlern könnten wir einige Nachträge geben: so wird S. 232 zu dem Wiener Cameo angeführt Millin G. M. 179, 677, während er 676 steht, dagegen der Pariser 677. Die archaische angebliche Bakchosherme auf S. 586 Z. 6. v. u. findet sich Mus. Nap. II, 6 nicht I, 6. S. 589 Z. 8. v. o. lies Pembroke statt Pambroke. In der Numerirung der Seiten fehlen 607. 608 ganz. Der Tempel und Statue des Chrysas auf S. 657 Z. 3. v. u. werden erwähnt Cic. Verr. IV, 41. 44, nicht II, 41. 44.

Ueberblicken wir noch einmal den ganzen, auch für den Refer. nicht mühelosen Weg durch diese Aus-

gabe des Handbuchs und mit ihm durch das ganze Gebiet der Archäologie, so werden wir dem Verf. gewiss unsern Dank nicht versagen für die Zahl einzelner, bedeutender, oft breite Besprechungen abschneidenden Zusätze, für die Einfügung des so angehäuften, reichen Materials; wir werden es auch um so natürlicher finden, dass im Laufe der Arbeit, an der rechten Stelle ihm das Rechte zuweilen nicht beifiel. Für die Kunstgeschichte und den allgemeinen Theil bedauern wir freilich die Sparsamkeit der Zusätze und vor allem auch durchgreifenden Berichtigungen, da voraussichtlich diese Ausgabe eine ganze Zeit hindurch der Haupthaltepunkt archäologischer Studien bleiben wird. Aber wir hoben beim Eingang unserer Arbeit auch hervor, dass uns diese Aufgabe einen Maasstab gebe für die Richtung und Bedeutung der Thätigkeit der letzten Jahrzehnte auf dem Gebiete der Archäologie. Und dies ist sie uns allerdings in dem Verlaufe der Besprechung geworden. Das Gebiet der Monumentalkenntniss ist auf wirklich staunenswerthe Weise erweitert, besonders in dem Gebiete der Vasenmalerei und der Reliefs in Marmor und besonders Terracotten. Eine Reihe wissenschaftlich geordneter Zusammenstellungen und Bearbeitungen einzelner Mythenkreise in archäologischer Beziehung hat sich daran angeschlossen und wir haben einen Reichthum von Motiven erhalten, der uns fast verwirrt. Auch die technische Seite ist nicht ohne genauere Forschungen geblieben, sowie die Einzelforschung auf dem Gebiete der Kritik für Namen und Werke der Künstler. Dagegen ist eine systematische, grundlegende Behandlung nur für die Architektur, freilich in sehr bedeutender Weise versucht worden, für die Plastik und Malerei fehlt sie noch ganz. Ebenso fehlen irgend umfassende Untersuchungen für ganze Perioden der Kunstgeschichte. Hier weisen die bedeutenden, neuern Entdeckungen, so in Lykien, in Halikarnass, dann die der assyrischen Welt nothwendig auf eine mehr allgemeine, der Culturgeschichte überhaupt parallel gehende Behandlung hin. Ebenso wird es bei dem immer wachsenden Stoffe, dessen Beziehung zur allgemeinen Geschichte eine verschwindende ist, immer

nothwendiger werden das wirklich Bedeutende, Ausgezeichnete herauszuheben aus der Masse des Mittelmässigen und das Letztere nicht unverhältnissmässig durch glänzende Publikationen in den Vordergrund zu drängen. Auch werden wir auf die Geschichte der Archäologie selbst und ihrer frühern Arbeiten, besonders auch ihres Einflusses und Zusammenhangs mit der lebendigen Kunst, wie mit der philologischen Wissenschaft unsern Blick zu richten haben, um uns selbst über unsere Stellung in der Gegenwart keine Illusionen zu machen, aber sie auch freudig, wo sie berechtigt ist, zur Geltung zu bringen. — Dass zu alle dem, zur Auffassung leitender Gesichtspunkte, sowie zur gründlichen Behandlung des Stoffes im Einzelnen diese unsere Arbeit nicht ganz ohne Nutzen sein möge, ist hoffentlich kein eitler, leerer Wunsch.

Anm. Indem ich nach einem einjährigen Zwischenraume seit der Vollendung auf die nun vollständig dem Publikum mitgetheilte Arbeit zurückschaue, drängt sich allerdings manches zur Berichtigung, Ergänzung, Erweiterung auf, doch erlaube ich mir unter der nicht grossen Zahl leichter Druckfehler S. 46 Z. 16 v. o. in No. 6, wo statt „der dritten“ der zweiten zu lesen, hervorzuheben und zugleich eine auf S. 62 ausgesprochene falsche Behauptung über Timäos als Künstler der Pyra des Dionysios zurückzunehmen, wobei ich sogleich auf die treffende Nachweisung des Tympanis als Erbauers durch Welcker (Rhein. Mus. N. F. VI, S. 399) mich beziehe. D. Verf.